

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

**Estrategias narrativas en la fotografía actual: el fotodrama
como tipología artística**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Isabel Castro Díaz

Director

Mariano de Blas Ortega

Madrid, 2012

ISBN: 978-84-615-9638-6

© María Isabel Castro Díaz, 2011

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



**ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN LA FOTOGRAFÍA
ACTUAL: EL FOTODRAMA COMO TIPOLOGÍA
ARTÍSTICA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

María Isabel Castro Díaz

Bajo la dirección del doctor

Mariano de Blas Ortega

Madrid, 2011

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN LA
FOTOGRAFÍA ACTUAL:
EL FOTODRAMA COMO TIPOLOGÍA ARTÍSTICA**

María Isabel Castro Díaz

Tesis Doctoral dirigida por Mariano de Blas Ortega

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura (Pintura-Restauración)

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN LA FOTOGRAFÍA ACTUAL:
EL FOTODRAMA COMO TIPOLOGÍA ARTÍSTICA**

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN LA FOTOGRAFÍA ACTUAL:
EL FOTODRAMA COMO TIPOLOGÍA ARTÍSTICA**

Tesis Doctoral: María Isabel Castro Díaz

Dirigida por el Doctor Mariano de Blas Ortega
Profesor Titular del Departamento de Pintura
de la Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2011

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha podido ser realizada gracias a la Beca predoctoral de Formación de Profesorado Universitario que me concedió el Ministerio de Educación durante cuatro años, permitiéndome la dedicación exclusiva a la investigación.

Mi más sincero agradecimiento para el Dr. Mariano de Blas Ortega, profesor titular del Departamento de Pintura de la Universidad Complutense de Madrid, director de tesis y amigo, cuyo valioso y generoso interés animó la realización de esta tesis doctoral. Agradezco sus aportaciones y consejos, sus horas de dedicación, su gran confianza en mí, su trato personal y su afecto.

Sin duda, llego al final de este proyecto gracias al apoyo incondicional de mis padres Maribel y Javier, y al cariño que me inspiran. Sin ellos, esta tarea sencillamente no habría sido posible. Ambos han sido y son mis referentes en múltiples aspectos. A ellos les debo no sólo el apoyo material y moral, sino la afición por el conocimiento, el estímulo hacia el estudio permanente, y la confianza en el esfuerzo.

También le estoy especialmente agradecida a Óscar, por su compañía, cariño y apoyo constantes durante todos estos años, por haber confiado más en mis capacidades que yo misma, por la infinita paciencia, por su ayuda en tantas fotos y en tantos dramas.

Además, tengo presentes al resto de mi familia, a mis amigos (a los que tengo tantas horas prometidas), a mis compañeros y maestros, y a todas las personas que me han enseñado algo, quienes afortunadamente son tantas que no podría enumerar. Quiero dar gracias a todos los que han entendido y compartido la alegría que este paso supone para mí.

A todos mi mayor reconocimiento y gratitud.

ÍNDICE

PRÓLOGO	13
----------------	-----------

INTRODUCCIÓN	15
---------------------	-----------

PLANTEAMIENTO	7
MOTIVACIÓN	18
ESTADO DE LA CUESTIÓN	19
OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	22
METODOLOGÍA	25
ESTRUCTURA DE LA TESIS	27
UTILIDAD Y APORTACIONES	30

PRIMERA PARTE:

LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA POSMODERNA. CONSIDERACIONES SOBRE LA IMAGEN CONSTRUIDA.

Capítulo 1

CONSIDERACIONES ACERCA DEL SIGNO FOTOGRÁFICO	35
---	-----------

1.1. INTRODUCCIÓN: VER, LEER FOTOGRAFÍAS	37
---	-----------

1.2. LA IMAGEN FIGURATIVA: EL ARTIFICIO DEL SIGNO FOTOGRÁFICO	38
--	-----------

1.2.1. El engaño de la imagen y su construcción problemática	38
--	----

1.2.2. La lectura de una imagen. El texto fotográfico	38
---	----

1.2.3. La (relativa) indeterminación de las imágenes fotográficas	39
---	----

1.2.3.1. Denotación y connotación	40
-----------------------------------	----

1.2.4. El reconocimiento de la imagen especular	43
---	----

1.3. OTRAS (IM)POSIBILIDADES INTERPRETATIVAS DE LA FOTOGRAFÍA. RELACIONES CON EL CONTEXTO Y LA PRODUCCIÓN CULTURAL	45
---	-----------

Capítulo 2

LA FOTOGRAFÍA COMO ARTE EN LA POSMODERNIDAD: REDEFINICIÓN DEL MEDIO	51
--	-----------

2.1. CONSIDERACIONES EN TORNO A LO POSMODERNO	53
--	-----------

2.2. LA POSMODERNIDAD EN EL ARTE	54
2.3. LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA POSMODERNA	58
2.4. POST-FOTOGRAFÍA: DESPUÉS DE LA FOTOGRAFÍA	63
2.4.1. La fotografía en la era digital	63
2.4.2. La fotografía más allá de la fotografía: "Post-fotografía"	64
2.4.3. La fotografía-simulacro como realidad en sí misma	67

Capítulo 3

LA FOTOGRAFÍA ESCENIFICADA O CONSTRUIDA 73

3.1. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA FOTOGRAFÍA ESCENIFICADA	75
3.1.1. La imagen creada	75
3.1.2. El "modo dirigido"	77
3.1.3. El potencial artístico de la construcción fotográfica	78
3.2. LA FOTOGRAFÍA ESCENIFICADA O TEATRAL DESDE EL SIGLO XIX HASTA LA ACTUALIDAD	80
3.2.1. La fotografía escenificada en el período victoriano	82
3.2.1.1. El "tableau vivant"	82
3.2.2. La fotografía pictorialista	91
3.2.2.1. La defensa de la fotografía como arte: "The Linked Ring"	91
3.2.2.2. La estética pictorialista	92
3.2.2.3. Pictorialismo versus Purismo	94
3.2.2.4. La teatralidad en la fotografía pictorialista	95
3.2.3. La fotografía escenificada en las vanguardias	97
3.2.3.1. "Foto-performances" de vanguardia	97
3.2.3.2. La fotografía escenificada surrealista	98
3.2.3.3. La fotografía teatral de la Bauhaus	100
3.2.4. La escenificación en la fotografía conceptual de los años 70	101
3.2.5. La fotografía escenificada en la posmodernidad	104

SEGUNDA PARTE:

LA FOTOGRAFÍA CONSTRUIDA, ENTRE EL RELATO Y LA PINTURA

Capítulo 4

LA NARRATIVIDAD COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES: EL RELATO FOTOGRÁFICO 115

4.1. EL RELATO. DEFINICIÓN DE LO NARRATIVO	118
4.1.1. El relato visual	119

4.1.2. La relación texto e imagen	119
4.2. LA NECESIDAD DE NARRAR	124
4.2.1. La vida como relato	125
4.2.2. La narración en tiempos de la crisis del relato	126
4.3. EL MITO DE LA OBJETIVIDAD: LA FICCIÓN FOTOGRÁFICA	129
4.4. LA FOTOGRAFÍA COMO RELATO	140
4.4.1. Narración literaria y narración fotográfica	140
4.4.2. Algunas posibilidades narrativas de la fotografía	142
4.4.3. Interacciones entre fotografía y literatura	144
4.4.4. La fotonovela como antecedente del relato fotográfico actual	147
4.5. LA FOTOGRAFÍA NARRATIVA ACTUAL: EL QUERER CONTAR, EL PODER VER	154
4.5.1. La escenificación fotográfica como “storytelling” problemático	154
4.5.2. Reconstruyendo dispositivos imaginarios	155
4.5.3. Relaciones de dependencia entre la imagen fotográfica y la memoria	160
4.5.4. Relaciones no siempre cordiales entre la imagen y el texto	167
<div> <div>Capítulo</div> <div>5</div> </div>	
LA FOTOGRAFÍA CONSTRUIDA COMO PINTURA: EL CUADRO FOTOGRÁFICO	173
5.1. EL DEBATE FOTOGRAFÍA-PINTURA	176
5.1.1. Fotografía versus Pintura como modos de representación	176
5.1.2. Fotografía y Pintura como disciplinas análogas	180
5.2. LA IMAGEN-CUADRO	185
5.2.1. La fotografía como cuadro	185
5.2.2. La cuestión del tamaño y la experiencia de confrontación	189
5.2.3. La reconstrucción fotográfica como principio pictórico: El paradigma de Jeff Wall	197
5.3. TEATRALIDAD Y ANTITEATRALIDAD: RELACIONES CON EL ESPECTADOR	204
5.3.1. El debate teatral en la modernidad	204
5.3.2. Teatralidad y ensimismamiento en la fotografía actual	208
5.3.2.1. Modalidad “durativa”	211
5.3.2.2. Modalidad “instantánea”	217
5.3.2.3. La herencia de Manet	221
5.3.2.4. Incluyendo al que dispara	228

TERCERA PARTE :

LOS FOTODRAMAS EN LA ACTUALIDAD

Capítulo 6

EL CONTEXTO HIPERMODERNO 237

6.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA HIPERMODERNIDAD 240

6.2. LA SOCIEDAD DE HIPERCONSUMO: LA FICCIÓN SEDUCTORA 243

6.3. EL PROCESO DE PERSONALIZACIÓN 246

6.4. LAS TIRANÍAS DE LA FELICIDAD 249

Capítulo 7

LOS FOTODRAMAS HIPERMODERNOS 255

7.1 LAS RELACIONES CON LAS IMÁGENES Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA EN LA HIPERMODERNIDAD 257

7.1.1. Los relatos fotográficos como simulacros de experiencia estetizada 258

7.1.2. La personalización en los relatos fotográficos actuales 259

7.2. TEMÁTICAS Y OCUPACIONES EN LOS FOTODRAMAS HIPERMODERNOS 263

7.2.1. Relaciones con uno mismo 263

7.2.2. Relaciones interpersonales 269

7.2.3. Relaciones con el entorno doméstico y privado 274

7.2.4. Relaciones con el entorno urbano y social 282

Capítulo 8

ESTRATEGIAS NARRATIVAS, ESTILÍSTICAS, DE REPRESENTACIÓN 293

8.1. HIBRIDACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA CON OTRAS DISCIPLINAS 295

8.1.1. Con el cine: En escena 296

8.1.2. Con la publicidad y la moda: Estrategias de seducción 304

8.1.3. Con la literatura: La imaginación literaria 310

8.1.3.1. "Érase una vez": Los cuentos infantiles 317

8.1.4. Con la propia fotografía: Instantáneas paradójicas 329

8.2. LO NEOBARROCO 341

8.2.1. Consideraciones en torno a lo barroco y lo neobarroco 342

8.2.2. La alegoría o lo “algo otro”: Problemática de enunciación y recepción	347
8.2.2.1. <i>El concepto de alegoría</i>	347
8.2.2.2. <i>La alegoría en la fotografía construida</i>	350
8.2.3. El neobarroco fotodramático actual. Particularidades y artistas	354
8.3. LO MELODRAMÁTICO	381
8.3.1 El melodrama. Definición, características, actitudes	382
8.3.2. El melodrama en el arte contemporáneo	385
8.3.3. El melodrama fotodramático actual. Particularidades y artistas	390
8.4. LO NEOPICTORICO	402
8.4.1. Pictorialismo y neopictorialismo: El concepto de belleza en la fotografía actual	402
8.4.2. El neopictorialismo fotodramático actual. Particularidades y artistas	404
8.5. EL “REMAKE”	415
8.5.1. Concepto de “remake”	415
8.5.2. El remake en la fotografía escenificada	419
8.5.3. El remake fotodramático actual. Particularidades y artistas	
Capítulo 9	
LA FICCIÓN EN LOS FOTODRAMAS ACTUALES: TRAMPAS Y UTILIDADES	433
9.1. EL CONCEPTO DE FICCIÓN. NECESIDAD DE LA FICCIÓN FOTOGRÁFICA	435
9.2. MODALIDADES EN LA FICCIÓN FOTODRAMÁTICA ACTUAL	439
9.2.1. Fotodramas de apariencia documental: Ficciones verosímiles	439
9.2.2. Fotodramas que recrean hechos factuales: Documentos ficcionalizados	441
9.2.3. Fotodramas que desvelan los mecanismos de la ficción: “Efecto vacuna”	448
9.2.4. Fotodramas como realidades proyectadas	453
9.2.4.1. <i>Deseos “hechos realidad”</i>	453
9.2.4.2. <i>Documentos de hechos “no vistos”</i>	457
9.2.5. Fotodramas como artificios simbólicos: Ficciones “verdaderas”	461
CONCLUSIONES	469
APÉNDICE: OBRA PERSONAL	485
BIBLIOGRAFÍA	523
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	553

PRÓLOGO

Se le atribuye a Walter Benjamin la frase según la cual el analfabeto del futuro no será tanto el que no sabe escribir como el que no sabe ver fotografías. Y según las palabras de Walter Lippman, “las fotografías tienen esa clase de autoridad sobre la imaginación que la palabra impresa tenía ayer, y la palabra hablada antes”¹.

Ciertamente, la imagen fotográfica tiene cada vez un papel más central en la configuración de la memoria, tanto individual como colectiva, y a la vez conforma intensamente nuestro modo (cognitivo y emocional) de instalación en el mundo. Esto es algo que el ámbito de la publicidad y el consumo saben desde hace tiempo y que ahora estamos aprendiendo en otros ámbitos: una imagen vale más que mil emociones, y las emociones son esenciales en el proceso de toma de decisiones.

El estudio de la fotografía y de su historia, y de la fotografía como lenguaje aún muestra grandes carencias en los sistemas educativos. A diferencia de lo que ocurre con el lenguaje escrito, con la lectura, con la gramática y la sintaxis (todos aprendemos desde pequeños a leer y escribir), encontramos que no se nos ha enseñado a mirar ni a producir imágenes. Y sin embargo estamos viviendo en un momento en el que la influencia de la imagen en general, y de la fotografía en particular, tienen una intensidad y un alcance mayores que la de la literatura, dado que la fotografía resulta más accesible e inmediata (está por todas partes).

Creo que la historia y el estudio de la fotografía habría de estar incluido como un elemento esencial de la formación académica, y que, por ejemplo, nombres como Louis Daguerre o Jeff Wall deberían ser tan conocidos como los de Charles Dickens o José Saramago. Ya que en general vemos más imágenes que palabras a diario, resulta llamativo que no se nos enseñe a leer, escribir e interpretar visualmente además de verbalmente.

Con esta idea comencé a considerar la pertinencia y la necesidad de una investigación como la presente. Mi natural curiosidad por las imágenes en general y por las fotografías en particular, junto con una tendencia inevitable a construir, analizar y entender la realidad encuadrándola en narrativas posibles, me han hecho pensar que hay algo en ello que conecta con una sensibilidad, unas corrientes de pensamiento y unos modos de hacer que vale la pena exponer y clarificar.

¹ LIPPMAN, Walter, *Public Opinion* (1922), Nueva York, Macmillan, 1950, p. 92.



Introducción

PLANTEAMIENTO

Las inquietudes principales que vertebran esta tesis doctoral están relacionadas con cuestiones vigentes y necesarias en las nuevas formas de entender el arte en general, y la fotografía como pintura y como relato en particular. Tras una previa revisión de conceptos previos relacionados con la imagen y la realidad y una re-contextualización del concepto de fotografía (entendido como un nuevo género de expresión posmoderna), se propondrá un análisis que revise unos mecanismos de producción/traducción de realidades y adaptaciones a la experiencia vital, además de unos intereses especiales en las nuevas formas de narratividad y en el nuevo papel de la fotografía en la tarea.

Teniendo en cuenta la evolución del medio fotográfico dentro de la propia evolución de las artes plásticas, encontramos que las concepciones clásicas de clasificación de movimientos y tendencias artísticas utilizadas tradicionalmente se han quedado obsoletas, y por tanto, es preciso pensar y detectar otras posibilidades (a veces menos obvias, pero sin duda más enriquecedoras) de clasificación y categorización que están surgiendo y que reflejan la diversidad y la complejidad de nuevos intereses y fenómenos artísticos. En medio de esta necesidad de encontrar nuevas denominaciones a las prácticas fotográficas contemporáneas surge esta investigación.

Esta tesis doctoral pretende plantear, analizar y clarificar una nueva tipología fotográfica, que denominaremos **“fotodrama”**. La tesis propone el estudio extenso y sistemático de un campo determinado relacionado con una práctica artística fotográfica basada en la construcción y de vocación narrativa, mediante el análisis y la explicación de una compleja estructura de temas, preocupaciones y estrategias representacionales de este tipo específico de fotografía dentro de la propia historia de la fotografía y del arte contemporáneo.

Esta investigación propone el “fotodrama” como un tipo de fotografía que se resiste a las concepciones tradicionales de la fotografía en cuanto a documento o a registro fiel de los hechos o acontecimientos factuales, renegando de las concepciones de “momento decisivo” o de testigo objetivo de lo real. Por el contrario, esta fotografía nace como un acto deliberadamente planeado, donde lo que aparece en la fotografía no es jamás casual, donde lo que aparece en escena y lo que en ella se oculta ha sido cuidadosamente calculado, y donde se representan escenas protagonizadas por personajes y espacios humanos que tienden a plantear problemáticas en el terreno de las relaciones humanas en la actualidad. En el “fotodrama” frecuentemente se sugieren relaciones perversas entre realidad y ficción, y se desarrollan unas complejas relaciones de recepción (tratadas en la propia historia de la pintura) entre lo representado y el espectador.

A lo largo de este trabajo abordaremos cuestiones que nos conducen a otras más complejas, como las de definir la imagen fotográfica, la ficción, la idea de “cuadro”, el relato, o la alegoría. El carácter hipotético del trabajo no exime de explicar o tratar de aproximar la problemática que pretende afrontar, de tantear el riesgo y la complejidad que plantea. La pregunta “¿cómo contar y leer relatos desde determinado enfoque de las condiciones de la fotografía escenificada en la actualidad?”, es una cuestión que conduce a relatar historias desde la propia concepción de la fotografía (en cuyos inicios ya estaba presente la ficción fotográfica) para comprender mejor la idea de narratividad desde el propio medio fotográfico.

Esta tesis no pretende crear un listado de referencia de todos los fotógrafos que emplean la fotografía como objeto artístico en su cualidad representacional pictórica o narrativa, sino que apuesta por proporcionar un sentido del espectro de motivaciones, expresiones, estrategias y preocupaciones que actualmente existen en el campo de estudio. Este planteamiento, igualmente, reconoce la decisión de minimizar el espacio dado al trabajo de fotógrafos más antiguos que sin duda han ayudado a establecer la fotografía escenificada o narrativa como una forma de arte.

Por lo tanto, la intención de este trabajo de investigación es más la de centrarse en el estado de un tipo de fotografía artística que existe en la actualidad definiendo y defendiendo la nueva categorización del “fotodrama”, que la de extenderse en cómo se ha alcanzado este momento. También insistiremos en lo que esta inclusión supone para la práctica artística contemporánea (como algo en pleno desarrollo, en movimiento permanente), como algo que emerge dentro de la historia continua de la fotografía y del arte, desafiando ideas preconcebidas.

Esencialmente, este trabajo de investigación consiste en desarrollar una aproximación a la fotografía escenificada como manifestación de un comportamiento narrativo y a la práctica de la narración (de la extensión de relatos) a partir de la imagen fotográfica como acto propiamente artístico; en investigar acerca de la relación que se establece entre la variedad de modos de relatar historias o significados simbólicos, los elementos y las operaciones de las que se vale el sujeto creador, y la fotografía como territorio en que se manifiestan estas actividades.

MOTIVACIÓN

Al reflexionar acerca de las motivaciones que me han llevado a elegir este tema de investigación y no otro y a afrontar el reto de formular una hipótesis, delimitando un campo de problemas como marco en el que moverse para argumentarla, habría que remontarse a las circunstancias previas que sirven para comprender dicha elección. Se podría rebuscar entre las obras de mi propio proyecto artístico, o entre las vivencias experimentadas en el ejercicio de esta práctica y en mis propias relaciones con las imágenes, en particular con las imágenes fotográficas.

Siempre me han interesado las historias y las fotografías, la pintura figurativa y las representaciones. Por separado, y más todavía cuando se combinan. Me intriga el territorio ambiguo que supone el objeto de investigación de esta tesis, delimitado por estas coordenadas, y que a la vez no pertenece del todo a ninguna. La fotografía escenificada o construida promete un terreno complejo, en ocasiones confuso, y casi siempre, fascinante. Entre los hechos y la ficción, suelo quedarme con ésta última: me parece importante reflexionar hasta qué punto es éste un concepto escurridizo, y a la vez indispensable para entender y contrastar los hechos de la vida real.

En el desarrollo de la obra iniciada como proyecto personal durante el transcurso de mi licenciatura en Bellas Artes conviven aspectos muy diversos que vertebran una línea de trabajo: encontramos investigaciones acerca de estrategias metodológicas, también un cuestionamiento de los medios de expresión y procesos narrativos que consiste, mediante un ejercicio recursivo, en encontrar resonancias entre las resoluciones visuales y el motivo a tratar. A partir de estas consideraciones y cuestiones se van concretando otras, como

los conceptos de imagen y referente, o las preguntas acerca de las condiciones estructurales del relato y sus posibilidades de lectura. En cierta medida, estos aspectos se siguen manteniendo en obras recientes, incluso tras notables cambios como resultado de la evolución que ha tenido lugar en ellas. Además, algunas de estas preocupaciones pueden ser consideradas como germen, como génesis de la concepción del presente trabajo de tesis, incluyéndose directamente en la serie de objetivos a cumplir.

Por último, la motivación para realizar esta tesis tiene también que ver con la confianza en la pertinencia, en la idoneidad del planteamiento. Esta tesis doctoral surge como un comentario que teje todos los textos, imágenes, ideas y conceptos que se han sido descubiertos en un proceso guiado a partes iguales por la necesidad, la intuición y una insistente búsqueda personal, que probablemente conecten, a su vez, con las inquietudes y los intereses de un número considerable de profesionales y aficionados de la fotografía y del arte.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La fotografía es probablemente el arte que ha entrado con más fuerza en este nuevo siglo. Una vez superada su caduca condición esencialmente documental, y alcanzado un sofisticado desarrollo tecnológico en las últimas décadas, se ha abierto todo un universo de posibilidades creativas.

En toda la historia de la fotografía ha habido siempre promotores del medio como forma de arte y como vehículo de ideas, de un modo equiparable a la pintura o a la escultura, pero hoy más que nunca la fotografía es un territorio fértil y propiamente artístico. La revolución digital ha permitido una apertura sustancial de sus fundamentos, y en consecuencia, se han roto fronteras entre el medio original y cualquier otra disciplina artística. En el siglo XXI la fotografía es ya algo sustancialmente diferente de lo que fue en el siglo XX; ya no aparece en estado puro, como un medio específico y delimitado, sino como un medio híbrido que acoge otros planteamientos expresivos, como la pintura, el dibujo, el vídeo o la instalación.

Hoy podemos hablar de lo que se ha llamado la era de la “post-fotografía”, donde la fotografía propugna la superación de la imagen como icono indicial y su dilatación hacia otros campos. Esta circunstancia ha sido ampliamente estudiada en las últimas décadas por diversos teóricos (Roland Barthes, Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Susan Sontag, Geoffrey Batchen, Boris Groys, José Luis Brea, Jean-François Chevrier....), y también por un gran número de artistas (Duane Michals, Jeff Wall, Victor Burgin, Joan Fontcuberta, Jorge Ribalta, Allan Sekula...) que han escrito y producido obra preocupándose por estos asuntos, conscientes de que sus trabajos superaban en complejidad y profundidad el mero registro o la instantaneidad.

Se hace pertinente y necesario en estos momentos una reflexión acerca de lo que una imagen fotográfica significa (y de lo que es capaz de hacer) en la actualidad, planteando un escenario abierto donde se puedan sacar nuevas conclusiones. La fotografía ya no se reduce a una mera imagen reproducible que transcribe la realidad física, sino que se ha transformado en una articulación compleja de elementos que superan ampliamente la función de registro tradicionalmente desempeñada casi en exclusiva. La noción de fotografía, tal como se entiende hoy, está más cerca de un concepto inclusivo, participado, mestizo y heterogéneo que nada tiene que ver con la imagen-crónica que había definido el género desde su nacimiento. Y son cada vez más los fotógrafos que han abandonado la práctica doméstica del término en beneficio de la cantidad de

posibilidades que permite: los creadores de diversos campos aprovechan la fotografía como procedimiento, como fin o como punto de partida por ser un mecanismo rápido para captar sensaciones, crear asociaciones y establecer y articular ideas.

En la actualidad, por lo tanto, estamos viviendo un momento crucial y de gran complejidad, un proceso de transición hacia un status fotográfico nuevo que aún no está bien definido y que sobre el que resulta pertinente dilucidar. Se hace necesario indagar los límites y las nuevas categorizaciones de lo fotográfico, cuando están tomando formas cada vez más heterogéneas. La fotografía actual se caracteriza por su situación de inespecificidad. Se ha debatido intensamente su condición intermedia entre la práctica artística y otras variantes compartidas, generando dilemas no sólo de carácter estético, sino también de carácter sociológico, filosófico y político.

Con la semiótica, la fotografía comienza a ser interpretada, descifrada, decodificada y articulada ya no como una mera imagen, sino como un texto. Muchos artistas conceptuales parten de lo fotográfico derivando su trabajo hacia reflexiones acerca de lo que es y lo que no es una obra de arte, trabajando en lo performativo y en lo lingüístico también. La fotografía se resitúa, entonces, en un espacio mixto entre lo social y lo cultural, que ya no ha de abandonar más.

Rosalind Krauss² es una de los primeros autores en reflexionar acerca de las divergencias de la imagen fotográfica contemporánea, además de apuntar a la disolución de géneros artísticos tradicionales: “Categorías como la escultura o la pintura han sido amasados, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede alargarse para incluir casi cualquier cosa”³. Según la autora, la escultura se expandía y se confundía con la arquitectura, el paisaje, las construcciones, pero también podía funcionar en lo pictórico, podía construirse con el espacio, la luz, el movimiento, el color. A partir de aquí, hemos visto cómo los compartimentos estancos en las disciplinas artísticas tienden a desaparecer.

Tradicionalmente se consideraban determinados géneros y subgéneros en la práctica fotográfica, tales como la fotografía documental, periodística, fotografía de viajes, instantáneas, fotografía familiar o vernácula, desnudos, fotografía de guerra, de paisaje, de autor.... Hoy esas categorías son insuficientes y resultan anticuadas. Como la escultura, la fotografía también experimenta un proceso de disolución de sus límites, pero aún nos falta perspectiva para entender dónde se encuentran éstos. La técnica acelera día a día este proceso, pero también los contenidos y las pretensiones de las imágenes fotográficas contribuyen a este proceso. Por otra parte, encontramos que la fotografía es capaz de revitalizar, a través de propuestas contemporáneas, géneros tradicionales del arte como el retrato, el bodegón o el paisaje.

El protagonismo alcanzado por la fotografía en las últimas décadas cuenta principalmente con un doble enfoque. Por una parte, hemos señalado que la crisis de los géneros artísticos favorece que la fotografía entre en un proceso de *hibridación* con otros géneros artísticos o disciplinas, y este proceso está relacionado con la inespecificidad de lo fotográfico. La fotografía se hace pictórica, se hace teatral, se hace instalativa o discursiva, favoreciendo ambigüedades intencionadas.

² Vid. KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2002.

³ KRAUSS, Rosalind: “La escultura en el campo expandido” (1979), en FOSTER, Hal (ed.): *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, p.60.

Por otro lado, se reconsidera el tratamiento que la fotografía recibe como *tableau*. Desde finales de los años 80 un buen número de artistas y teóricos empiezan a entender las fotografías como objetos autónomos, como si fueran cuadros, valorándolas al mismo nivel al que tradicionalmente se ha valorado la pintura. Esto supone una dignificación de la fotografía, equiparada ya como arte. A partir de este momento comienzan a ser habituales grandes formatos (como vemos en los trabajos de Jeff Wall, Jean Marc Bustamante, Andreas Gursky, Candida Hoffer, Thomas Struth, Cindy Sherman...), los precios de las fotografías-cuadro alcanzan precios muy elevados en el mercado, empiezan a ser incorporadas con normalidad en museos, ferias de arte, galerías, e incluso se crean festivales específicos dedicados a la fotografía.

Antiguamente tenía lugar un debate acerca del valor artístico de los productos de la pintura y de la fotografía. Walter Benjamin, en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935), escribe: “En un primer momento se malgastó mucha agudeza en decidir si la fotografía era o no un arte, sin haberse planteado previamente si la invención de la fotografía no había cambiado el carácter global del arte”⁴. Y es que tras nacer la fotografía, el arte adquiere nuevos valores que se desvinculan de la exclusividad y se vinculan más a la ubicuidad; gracias a la fotografía, se hace posible disfrutar de imágenes artísticas en cualquier parte, y por cualquier persona.

En la actualidad el acto fotográfico se ha desmitificado, en cierta medida. Las cámaras fotográficas compactas y los móviles con cámara incorporada han democratizado el acto fotográfico y lo han llevado a prácticamente todos los ámbitos de la vida cotidiana contemporánea. En cualquier momento y cualquier circunstancia podemos realizar fotografías sin que signifique ni conlleve nada especial, sin una intención concreta. El proceso de fabricación de la imagen, que antes comprendía necesariamente diferentes fases como la realización del disparo, el revelado y el positivado, ahora se comprime al máximo, aligerando el “peso” de la fotografía, y en parte, vulgarizando al medio hasta convertirlo en algo en cierto modo superficial y banalizado.

Sin duda, la fotografía tiene un papel fundamental en la sociedad actual. Y es que prácticamente todo el mundo tiene una cámara en su móvil, y millones de personas hacen uso de internet, de redes sociales, de blogs, etc., para subir, mostrar y distribuir imágenes fotográficas. Todos sabemos cómo hacer fotografías, y también como leerlas. Esta circunstancia ofrece a los artistas un contexto interesante para trabajar, diferente al contexto de un público que en general conoce poco o muy poco acerca de la pintura abstracta, por poner un ejemplo. Con independencia de su producción y resultado final (ya sea mecánica o manual, analógica o digital) hemos asimilado una cierta idea de lo fotográfico igual que hemos aprendido a representar un espacio tridimensional sobre una superficie plana, por medio de convenciones incorporadas culturalmente.

Además, con la fotografía comienzan a aparecer también las narraciones fotográficas, como relatos visuales de situaciones singulares que el periodismo gráfico empieza a generar para dar a conocer asuntos que ocurrían en lugares lejanos o inaccesibles. Este tipo de historias hoy en día ya no sirven del mismo modo: mientras aquéllas funcionaban como iconos cuya fuerza expresiva residía en la composición y en la capacidad para mostrar algo insólito, en la actualidad las circunstancias han cambiado, y diariamente estamos sometidos a este bombardeo de imágenes de todo tipo, a una sobreabundancia de representaciones múltiples que hacen que ya pocas cosas nos parezcan extraordinarias. Esas narraciones fotográficas iniciales,

⁴ BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p.108.

en forma de crónica o documento, ya no son igual de operativas e impactantes, porque además de conocer bien ese tipo de sintaxis, ahora también cuestionamos cada vez más el valor documental de la fotografía.

Muchos dilemas de lo fotográfico generados hace décadas han de resolverse en un contexto y unas circunstancias inéditas e imprevistas, marcadas por el avance de las nuevas tecnologías y por las nuevas relaciones con las imágenes. La producción de imágenes fotográficas en un contexto artístico se presenta ahora como una tarea que demanda una responsabilidad por parte del autor, un compromiso y, en medio de la profusión de imágenes que nos rodea, una reflexión acerca de qué es una fotografía que valga la pena.

Muchos de los artistas actuales se enfrentan a las nuevas necesidades innovadoras del mundo del arte y de la fotografía, y están trabajando sobre unas cuestiones tan complejas y delicadas como la de cambiar el modelo o sistema de los géneros y categorías tradicionales, y como la de contar o mostrar cosas que importen, o que supongan una interferencia en la experiencia. Estos cambios afectan, entre otras cosas, a los principios estructurales de las disciplinas visuales más clásicas, contribuyendo a que prácticas y modelos resulten fascinantes e interesantísimos. Por una parte, porque responden a la necesidad de configurar la sensibilidad de la mirada actual demandadas por sistemas visuales vigentes como la gráfica, la publicidad, el cine, el vídeo, etc., y por otra, porque el arte más crítico de los últimos diez años está estrechamente ligado a nuevas técnicas que favorecen y estimulan el imaginario del presente.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El objetivo principal de esta tesis doctoral es el de distinguir, definir, analizar y desarrollar una tipología artística basada en la práctica dirigida del medio fotográfico. Esta tesis pretende situar una investigación profunda acerca de la narrativa fotográfica en la actualidad, y proponer la definición de lo que podríamos denominar una nueva tipología fotográfica y un subgénero artístico autónomo: el **“fotodrama”**.

Desde este enfoque, y para concretar la dirección a tomar en el estudio, habrá que matizar en qué consiste la tarea de los fotógrafos-artistas que son objeto de estudio, cuál es la naturaleza de los instrumentos y cuestiones con los que operan, qué estrategias y dinámicas siguen, qué condicionamientos del contexto en el que se desarrolla la práctica son inevitables (e incluso, óptimos para explotar) y por los cuales, a su vez, ésta se distingue de otras prácticas fotográficas (vinculadas a una cierta idea de narración).

Los **objetivos generales** de esta investigación son los siguientes:

- Plantear el uso de la fotografía construida o escenificada como reflejo conscientemente fragmentado de la realidad, donde interactúan realidad, azar y artificio;
- Proponer un estudio sistemático y analítico de las estructuras y estrategias del signo fotográfico en la posmodernidad;
- Definir el enfoque de la práctica fotográfica concreta a la que esta investigación se refiere, analizando las posibilidades y potencialidad significadora de la fotografía;

- Realizar un recorrido histórico, haciendo hincapié en los momentos más significativos en la evolución de la fotografía “fotodramática”, para luego prestar especial atención a los ejemplos de propuestas más recientes y actuales;
- Definir el concepto de relato visual, y analizar las relaciones de necesidad y dependencia que tenemos con lo narrativo;
- Discutir la capacidad de la fotografía para contar historias. Definir qué entendemos por “fotografía narrativa”;
- Establecer relaciones entre las construcciones fotográficas que han tenido lugar en el contexto de la posmodernidad y las narrativas fotográficas actuales;
- Realizar un análisis de las estrategias narrativas que la fotografía escenificada despliega para la consecución productiva de un tipo particular de relatos, buscando determinados efectos y afectos en un espectador que existe en un contexto determinado;
- Estudiar y desarrollar las estrechas relaciones entre pintura y fotografía construida, planteando este último lenguaje como opción o propuesta pictórica de primer orden, que explota y desarrolla los recursos representacionales y narrativos tradicionalmente empleados por la pintura figurativa, redefiniendo el concepto de “cuadro”, y revisando contenidos e imágenes paradigmáticas de la historia de la pintura;
- Exponer las nuevas condiciones sociológicas y estéticas de la hipermodernidad, y demostrar su influencia en las nuevas propuestas artísticas, en cuanto a la estética, contenidos, producción y recepción de las imágenes fotográficas;
- Realizar una aproximación a la sensibilidad y la estética de la narración visual hipermoderna, deteniéndonos en la narración fotográfica como acto propiamente artístico.
- Realizar un recorrido sistemático y analítico por las diversas manifestaciones artísticas que presenten índices narrativos ejemplificados en obras que empleen el medio o soporte fotográfico, para iluminar relaciones conceptuales y estrategias de creación y lectura en la práctica fotográfica actual;
- Distinguir, definir y elaborar unas taxonomías en las propuestas fotodramáticas actuales, proponiendo la diferenciación de sus estrategias, y a la vez, su cualidad de ser combinables entre sí;
- Analizar las estrategias compositivo-visuales en las diferentes posibilidades estructurales, narrativas y conceptuales que permitan la apropiada lectura e interpretación de relatos fotográficos particulares, y facilitar el uso de unas herramientas que pueden ser de utilidad en el plano de la creación y praxis artística;
- Defender la necesidad y la utilidad de las diferentes variantes de ficción fotográfica en diversos ámbitos (artísticos, estéticos, sociales, personales...).

Los objetivos anteriores implican la exposición del conflicto entre las leyes de la representación y las seducciones de lo imaginario, el planteamiento del problema de significación de la fotografía, el análisis de la explotación del concepto de subjetividad en la posmodernidad, el desmantelamiento de estrategias de simulación (simulacros, teatralizaciones, escenificaciones), el estudio de una relación híbrida (de la fotografía a la pintura y viceversa), el análisis de las estrategias de composición estructural de los relatos fotográficos, y las relaciones de cotidianidad y trascendencia en relación a la narración-memoria.

Además de los objetivos generales que constaten la idoneidad de la hipótesis y que comprueben la validez de las proposiciones a través de ejemplos de obras de arte de diversos autores relevantes, habría que añadir una serie de objetivos específicos que se derivarían de los anteriores. Algunos de estos **objetivos específicos** tenidos en cuenta se enuncian a continuación:

- Reflexionar sobre el deseo de completitud en los relatos fotográficos, así como sobre las limitaciones en su producción y recepción;
- Determinar los límites circunstanciales y los principios jerárquicos de los que resultará la organización de cada relato fotográfico escenificado en cuanto a qué es lo que incluye y qué es lo que deja excluido;
- Estudiar los contextos y escenas donde los relatos son efectuados, la audiencia a la que son dirigidos, y las relaciones entre narrador y audiencia;
- Mostrar cómo las características visuales y evocativas del relato fotográfico y el tipo de discurso empleado también determinan la conducta del lector en cuanto a su lectura completa;
- Examinar en qué grado el relato visual nos llega modificado a través de otro relato, mediante la interpretación, el resumen y la descontextualización;
- Mostrar cómo el interés de aquello que es narrado en una fotografía será un valor de naturaleza cambiante en función del contexto y situación en que el relato se realice y en función de la audiencia a la que sea dirigido. Examinar cómo la posibilidad de que un determinado relato sea parte de una transacción social dependerá de estas variables;
- Definir el valor de significación de aquello que es narrado respecto del orden de significación convencional donde el relato es efectuado;
- Analizar cómo la construcción y la recepción de un relato fotográfico responde a unos intereses y propósitos de carácter ideológico.

METODOLOGÍA

La metodología utilizada en la realización de esta tesis doctoral ha seguido las fases correspondientes a un proyecto de investigación de carácter teórico en el que se alternan prácticas de análisis y de síntesis, y en el que se trabaja de un modo hipotético-deductivo. El proceso se basa principalmente en un método teórico-visual, empleando imágenes como parte esencial del discurso, de manera que, a partir del análisis y el estudio de imágenes, éstas puedan ir propiciando reflexiones y conclusiones teóricas respaldadas en conceptos tratados en diferentes corrientes de pensamiento, y que a su vez estas reflexiones se puedan concretar y explicar en otras imágenes de una manera complementaria y consecuente.

Desde un principio se ha seguido un proceso metodológico que responde a las necesidades de actualización de fuentes bibliográficas y documentales en relación a la vigencia y actualidad del tema de estudio de la tesis, de forma que la información resulte contemporánea y pueda ser estudiada en tiempo real. Esta recopilación de datos, textos teóricos históricos y recientes, e imágenes de artistas que han trabajado y trabajan en el medio fotográfico en relación a cuestiones narrativas empleando escenificaciones y dispositivos simulacrales ha servido como base para el análisis y la construcción de un discurso crítico y razonado sobre las condiciones de producción y recepción de lo que hoy se puede considerar una nueva tipología artística.

La parte de documentación ha sido trabajada con una bibliografía inicial, compuesta principalmente de textos y títulos de estética contemporánea y de teóricos, filósofos, y sociólogos de la posmodernidad (como Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Hal Foster, José Luis Brea, Marc Augé, Gilles Lipovetsky...) y de textos sobre la problemática de la fotografía artística contemporánea y sus estrategias, a través de nombres como Roland Barthes, Jean-François Chevrier, Philippe Dubois, Michael Fried, etc.

La parte de investigación teórica ha corrido paralela a otra parte de investigación de carácter más práctico, en la que se han estudiado las “muestras” del fenómeno que presenta y defiende esta tesis doctoral: las propias obras y proyectos de un número significativo de artistas con unas preocupaciones y propuestas que giran en torno a unos ciertos problemas de forma y de contenido. Este estudio razonado ha conformado una base de datos significativa: la búsqueda, recopilación, análisis, y organización en archivo de estas “muestras” ha sido un “trabajo de campo” indispensable para el desarrollo teórico, en un sentido análogo al trabajo de laboratorio imprescindible en una tesis de ciencias, por ejemplo.

Se ha consultado y trabajado con diversos catálogos, páginas web y textos de artistas (entre ellos, algunos nombres de autores consagrados, pero también de otros menos conocidos o emergentes en los que se detectan condiciones afines) que trabajan activamente (fotográficamente o no) sobre los conceptos de narratividad y representación que ocupan este trabajo, teniendo en cuenta que, aunque su actividad comienza inscrita en un contexto posmoderno, ésta sin embargo continúa en la actualidad, solapándose con el momento hipermoderno (o sobremoderno) en el que nos encontramos.

A partir del estudio de la información y documentación recopilada se han articulado las líneas que estructuran el discurso, intentando evitar en todo momento que éste cayese en secuencias cronológicas y procurando que, por el contrario, éste potenciara las relaciones conceptuales que definen las propuestas fotodramáticas. A través del análisis de las obras seleccionadas y el contraste de las hipótesis planteadas se ha llegado a una serie de conclusiones que proporcionan una cartografía de la especificidad del arte realizado

con estrategias de escenificación fotográfica, y que corroboran que, en efecto, existe una tipología artística con entidad propia que podemos denominar “fotodrama”.

En el desarrollo de la investigación se han ido incorporando constantemente nuevos recursos y fuentes bibliográficas, a medida que se profundizaba de un modo más específico en cada uno de los puntos tratados. Se ha prestado especial atención a las propuestas más novedosas, relevantes y no tan difundidas o estudiadas de los discursos narrativos fotográficos y pictóricos de artistas que trabajan en la actualidad, y se han diversificado las estrategias metodológicas de documentación y estudio, de un modo orgánico y multifocal.

Además de las fuentes bibliográficas tradicionales, se han utilizado otras fuentes complementarias como revistas, publicaciones, catálogos de artistas y de exposiciones colectivas, páginas web (tanto de artistas como de revistas), recursos y archivos documentales online, *podcasts* de simposios, conferencias y seminarios, y apuntes personales de seminarios, talleres y cursos de formación complementaria. De forma paralela y continuada, se ha llevado durante los últimos años un hábito regular de visitas a exposiciones de arte y de fotografía en relación al tema de estudio en galerías, museos, ferias y bienales tanto en el ámbito nacional como internacional.

En el proceso de documentación, la clasificación de los datos se ha realizado siguiendo los contenidos propuestos un índice de contenidos previo, que en algunos momentos ha sufrido modificaciones relacionadas con la introducción de nuevos apartados o con la jerarquización de éstos. Defendiendo la necesidad de un discurso teórico fruto de una investigación concebida desde las mismas prácticas artísticas, se ha prestado procurado en todo momento que las informaciones teóricas estuvieran constantemente sustentadas por la información que ofrecen las obras artísticas y viceversa, intentando formar un conjunto equitativo y complementario en el que los dos medios de análisis destacaran por igual.

Cabe mencionar el énfasis puesto en la búsqueda de las imágenes más actuales y menos difundidas relacionadas con las nuevas formas de narratividad fotográfica, contrastándolas con otras imágenes de la historia de la pintura, así como con imágenes fotográficas más populares y con algunos ejemplos pioneros en la cuestión de la narrativa escenificada en la historia de la fotografía. Dicha búsqueda ha sido esencial para poder analizar las innovaciones estratégicas e iconográficas que están surgiendo en estos momentos a nivel artístico, y establecer los parámetros que, de alguna manera, rigen el complejo lenguaje plástico contemporáneo de un modo formal y conceptual.

La investigación teórica y visual tiene un correlato en el plano práctico con mi proyecto artístico personal, en el que trabajo con la construcción de ejemplos de historias fotográficas simuladas, a modo de fotogramas de películas inexistentes, problematizando los problemas de representación y las relaciones entre imagen y texto. Se han entrelazado los planos teórico y práctico, de manera que la investigación y las reflexiones teóricas se concretasen en obras plásticas, que a su vez favoreciesen nuevas vías de estudio y conocimiento en el plano de la teoría.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

Primera parte

Como se ha expuesto en el planteamiento, esta tesis se propone investigar una tipología fotográfica y artística contemporánea, con un componente pictórico y un componente narrativo esenciales. Para ello, en la primera parte se realiza una introducción donde se exponen y desarrollan unas consideraciones previas acerca de lo que es una imagen fotográfica, qué papel tiene en el arte contemporáneo y actual, y en qué modo puede ser recibida y producida. Resultaría muy difícil hacer un estudio desde los muy numerosos aspectos en que la teoría ha abordado el problema del significado de la imagen fotográfica, pero resulta oportuno realizar una aproximación que contextualice el tipo de fotografía al que esta investigación remite, y que funcione como un marco teórico específico, apuntando determinados problemas y posturas relacionados con la tarea de ver e interpretar imágenes fotográficas.

Dado la actualidad del tema de la tesis, se hace también pertinente una contextualización de la sensibilidad y problemática artística posmodernas, para señalar una cierta topografía, unas circunstancias donde la fotografía adquiere un papel singular, con nuevas capacidades, significados y cometidos relacionados con el arte y la llamada “post-fotografía”.

Además, se define en esta parte el objeto concreto de estudio de esta tesis (la fotografía dirigida o construida), acotando en qué consiste, qué cualidades y problemas presenta, con qué está relacionada, y también de qué se separa. Una vez acotado el término, se traza una historia de su evolución, demostrando que este tipo de fotografía construida o dirigida, más ligada a la idea de ficción que a la de registro documental, ha existido desde los propios inicios de la fotografía presentando un potencial artístico ampliamente aprovechado.

Por último, se desarrolla, haciendo hincapié en los momentos más significativos (aquéllos en los que la fotografía escenificada realiza aportes y avances más interesantes en el mundo del arte y de la propia fotografía), un recorrido evolutivo que va desde los *tableaux* de la época victoriana hasta las propuestas más contemporáneas en la posmodernidad, pasando por momentos estéticos como el pictorialismo, las vanguardias y la fotografía conceptual de los años 60 y 70. En esta parte se considera cómo los fotógrafos han desarrollado estrategias, performances y actos especialmente diseñados para la cámara. Esto supone un reto para el estereotipo tradicional de la fotografía: la idea del fotógrafo solitario que escrutaba la vida diaria, buscando el momento preciso en el que una imagen de gran carga visual o intriga apareciera en el marco fotográfico.

Segunda parte

Del eventual resultado de los apartados anteriores, se obtiene el panorama adecuado para situar, ya en la segunda parte de la tesis, el estudio de los dos grandes ámbitos creativos íntimamente relacionados con la fotografía construida o dirigida: la narración y la pintura. La hipótesis esencial de esta segunda parte se desarrolla en dos grandes capítulos, que presentan a la fotografía escenificada como relato (defendiendo esta la capacidad singular de este tipo de fotografía para narrar, para contar historias y significados simbólicos) y como cuadro (como lenguaje y objeto de representación, enlazando con una tradición pictórica

figurativa occidental), respectivamente. En cada uno de estos capítulos se estudia y se analiza en qué medida la fotografía se parece a cada una de estas disciplinas, qué elementos en común presenta con ellas, y en qué medida también cuenta con ventajas potenciales sobre éstas.

En esta segunda parte, la investigación se concentra en la idea de narratividad o el afán de “contar historias” en la fotografía artística actual. En concreto, en la intención de “storytelling” de un tipo específico de fotografía, que apuesta por la forma del *tableau* fotográfico en la práctica contemporánea, planteando una historia concentrada en una sola imagen. Sus características se refieren más directamente a la era pre-fotográfica de la pintura figurativa occidental de los siglos XVII y XIX. Esto no se debe a ningún revival nostálgico por parte del fotógrafo, sino que en este tipo de pintura, como veremos, se puede encontrar un modo establecido y efectivo de crear un contenido narrativo a través de la composición de objetos, gestos y estilos propios de una obra de arte.

Para desarrollar la idea de fotografía construida como relato, se define y acota este último término, justificando su necesidad como modo de expresión. También se demuestra cómo la fotografía es capaz de narrar (y de modos muy particulares), y cómo la ficción y la narración de historias ha estado presente en la fotografía desde sus mismos comienzos, subvirtiendo su pretendida función de registro objetivo. Además, se estudian algunas relaciones entre fotografía y literatura, y se desarrolla la narrativa fotográfica actual en cuanto a sus características y sus retos, a través de ejemplos actuales y también a través de la referencia a las teorías de Susan Sontag, Jean-François Lyotard, Walter Benjamin, y Antonio Ansón, entre otros.

Por el otro lado, se realiza una aproximación a la fotografía construida como pintura, explicando las diferencias que tiene con ésta como sistemas de representación, pero también indicando sus analogías y similitudes. Esta parte plantea unas relaciones con la tradición pictórica, trata también la concepción de la fotografía como cuadro (es decir, como objeto pictórico autónomo) en la posmodernidad, y desarrolla las relaciones pictóricas tradicionales de teatralidad y ensimismamiento en relación al espectador en los fotodramas actuales. Para explicar estas ideas, se establecen relaciones con las teorías de pensadores y autores como Philippe Dubois, Jean-François Chevrier, Michael Fried o Jeff Wall, y también se toma como muestra los trabajos de un número significativo de fotógrafos y artistas que trabajan con la fotografía en la posmodernidad.

Tercera parte

En la tercera parte se propone un estudio de las propuestas “fotodramáticas” más recientes, tomando como referencia obras realizadas mayoritariamente en los últimos diez años, y artistas que desarrollan su actividad en la actualidad. Aunque esta investigación de tesis se refiere principalmente a la fotografía construida posmoderna, se ha hecho énfasis en aquellas cuestiones y artistas que dentro de ese período surgen, pero que de alguna manera, han evolucionado y llegado a formar parte de lo que hoy podemos llamar hipermodernidad. Para ello, se realiza una introducción y explicación de este nuevo concepto, atendiendo a los diferentes cambios culturales y sociológicos, y se apuntan las modificaciones respecto a nuestra relación con la realidad y las imágenes (en especial con las fotográficas). Se ha utilizado una bibliografía teórica inicial compuesta por títulos recientes que abordan diferentes aspectos del fenómeno hipermoderno, de autores como Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles, Zigmunt Bauman, Fredric Jameson, o Vicente Verdú.

A partir del análisis de obras y artistas concretos, se analiza y demuestra cómo las nuevas condiciones hipermodernas se manifiestan en las prácticas artísticas y cómo influyen en las temáticas, la sensibilidad y las estrategias de representación de los fotodramas.

Los *tableaux* fotodramáticos actuales son multiformes en cuanto a su estética o estrategias: encontramos imágenes teatrales, afectadas, pero hoy en día también a veces se hace distintiva la falta de drama visual o de hipérbole. Con una apariencia más plana, tanto formal como dramáticamente, en ocasiones las fotografías escenificadas parecen producto de una mirada más objetiva. En esta tercera parte se exponen cuáles son, según esta tesis, las principales estrategias representacionales, estilísticas y narrativas características de la fotografía escenificada actual: La hibridación de lo fotográfico con otras disciplinas, lo neobarroco, lo neopictórico, el remake, lo melodramático. A través de unas taxonomías flexibles basadas en intenciones y resultados, se elabora un mapa de artistas y propuestas que explican, analizando ejemplos concretos, cada una de las estrategias señaladas y sus interconexiones.

Por último, también se incluye una reflexión acerca de cuáles son los principales usos y estrategias de la ficción fotográfica en la actualidad, planteando unas consideraciones acerca de la idea de ficción y señalando las principales tendencias, trucos y utilidades en las fotografías dramáticas más recientes.

Los capítulos de la presente investigación dividen el estudio específico de los diferentes aspectos tratados sin que haya una categorización o compartimentación rígida. Naturalmente, hay aspectos estilísticos, temáticos o representacionales que conectan muchas de las obras mostradas en este estudio, y obviamente hay autores que han sido más notables que otros en la práctica fotográfica de los últimos años. Pero la elección de capítulos ha estado más basada en analizar conceptos que agrupan fotógrafos que comparten un territorio común en términos de motivaciones y prácticas de trabajo. Esta estructura antepone las *ideas* que se extraen de la fotografía escenificada artística contemporánea, antes de simplemente considerar sus desenlaces visuales.

En esta tesis se puede apreciar que muchos de los fotógrafos y trabajos incluidos como objeto de estudio podrían haber encajado en secciones o capítulos además de en aquellos en los que aparecen. Esto es en parte porque ninguna de las fotografías, por supuesto, ha sido creada pensando en una de las cuestiones, estrategias o temáticas en concreto que aquí se señalan. La investigación apunta hacia el hecho de que el trabajo es una culminación de un conjunto de ideas, experimentos y motivaciones que han sido desarrolladas en principios singulares o conceptos para el propósito de esta tesis. También hay que tener en cuenta que muchos de los fotógrafos estudiados aparecen aquí representados en algunas ocasiones por una sola imagen, que en cada caso ha sido elegida para ejemplificar todo un cuerpo de trabajo. La elección de una imagen o un proyecto de entre toda la obra de un fotógrafo contradice en parte el conjunto de su práctica, jugando con las realidades y posibilidades plurales que la fotografía puede ofrecer a sus practicantes.

En cada uno de los capítulos de esta investigación se ha ido obteniendo una serie de conclusiones parciales, y en el apartado de las **Conclusiones**, al final de este trabajo de tesis doctoral, se desarrolla la conclusión definitiva a través de diferentes enfoques.

Por último, se incluye un **Apéndice**: esta investigación de tesis mantiene una estrecha relación con la experiencia académica, artística y vital, con una formación específica y con gustos e inclinaciones personales. Presenta, por lo tanto, una relación con mi propia práctica artística personal, que por esta razón incluyo al final a modo de apéndice, como una respuesta desde el punto de vista práctico a las cuestiones y problemas que se plantean en el campo teórico o a través del trabajo de otros artistas.

UTILIDAD Y APORTACIONES

Con la definición y el análisis exhaustivo de las estrategias narrativo-visuales de la tipología denominada “fotodrama” pretendo clarificar, explicar y objetivar algunas de las diferentes posibilidades estructurales, narrativas y conceptuales que permitan la apropiada lectura y de relatos fotográficos particulares, así como facilitar el uso de unas herramientas útiles en el plano de la propia creación y praxis artística. Una aportación interesante de esta tesis doctoral reside en sus deseos de aplicar sus resultados en la práctica artística y en su ánimo de aportar puntos de vista diferentes que permitan desarrollar nuevas posibilidades de formalización, abriendo otras vías de trabajo y estimulando ideas y planteamientos alternativos.

La presente tesis doctoral lleva a cabo un desarrollo del contexto de las relaciones con el espectador y de la ontología de la imagen fotográfica narrativa, y propone un estudio especializado de un amplio archivo de autores nacionales e internacionales, a veces no tan conocidos. La mayoría de las obras y proyectos fotográficos estudiados en esta tesis han sido realizados recientemente, garantizando la vigencia del problema y presentando así una actualidad que permite desarrollar el tema mientras tiene lugar. Tras un recorrido por antecedentes de este fenómeno, y por artistas y obras que han sido precedentes e imprescindibles en cuanto a las puertas que han abierto, me centro (especialmente en la tercera parte de la tesis) en analizar y presentar el estudio de imágenes, artistas y prácticas que desempeñan su actividad creadora en la actualidad, acotando el objeto de estudio, explorando principalmente fotografías hechas a partir del año 2000 (es decir, en los últimos diez años).

Resulta llamativo el hecho de que no son muy numerosos los estudios de fotografía como dispositivo pictórico y narrativo, y especialmente escasos en lengua castellana. La mayoría de textos sobre fotografía escenificada se encuentran principalmente catálogos de obra fotográfica, que suelen ir precedidos de una introducción que no da demasiadas claves para la interpretación de las obras. Por otro lado, los tratados históricos o teóricos suelen ser bien demasiado generales, o bien demasiado centrados en conceptos muy específicos, en ocasiones centrándose en los aspectos más técnicos

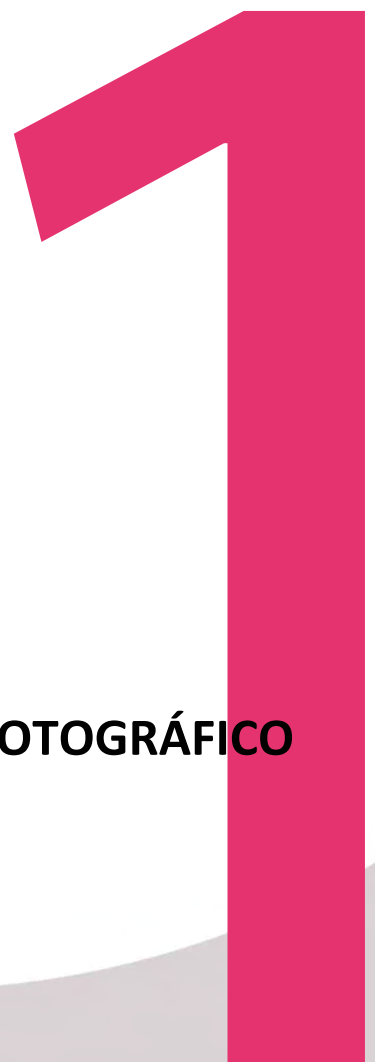
El estudio de las prácticas fotográficas no ha tenido en España hasta el momento el desarrollo que merecería, y menos aún en lo referente a la fotografía escenificada narrativa. Resulta necesario especular, investigar, analizar, y esclarecer algunos de los parámetros de una tendencia (más o menos heterogénea, pero con unas inquietudes, reflexiones teóricas, artísticas y comunicativas comunes) que hasta ahora no ha sido propiamente estudiada y definida como tal. Esta investigación precisamente intenta distinguir, analizar y desarrollar lo que ya se puede considerar una tipología fotográfica en sí misma, con una entidad y un potencial artístico indiscutibles.

Al comenzar el estudio y la investigación del tema de esta tesis (como vía natural de interés coherente con lo que en el plano de la práctica me estaba preocupando desde los años de la licenciatura), y tras empezar a buscar información especializada, información general, tratados clásicos del tema y los escritos o ensayos más novedosos o recientes, se hizo evidente que en realidad lo que hubiera sido deseable encontrar y estudiar es la investigación teórica y visual que con esta tesis he tratado de hacer. Por tanto, espero que ahora y en el futuro el resultado de esta investigación interese a otros artistas, investigadores y apasionados de la fotografía escenificada, que cada día son más numerosos.

1^a

PRIMERA PARTE

LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA POSMODERNA.
CONSIDERACIONES SOBRE LA IMAGEN CONSTRUIDA



Capítulo

CONSIDERACIONES ACERCA DEL SIGNO FOTOGRÁFICO

1.1. INTRODUCCIÓN: VER, LEER FOTOGRAFÍAS

Cualquiera que sea el estatuto de la imagen fotográfica con la que nos encontremos, siempre se nos plantea el problema de pensar qué es lo que significa, para nosotros, aquí y ahora, esa imagen. Una imagen, con independencia de su fundamento material, de sus mecanismos o técnicas de producción, o de su génesis (ya sea una huella documental de un hecho, un simulacro deliberado, o una mezcla de ambos), será un objeto de sentido que nos interpela, produciendo un “efecto de realidad”.

Para poder leer una imagen fotográfica es preciso tener en cuenta ciertos elementos o atributos, como por ejemplo, la narratividad: una fotografía, como veremos, es capaz de contar una historia de un modo singular (los estudios académicos hablan con frecuencia del “texto fotográfico” como un conjunto de formas gráficas y visuales dispuestas sobre una superficie plana). La fotografía constituye un objeto de estudio muy difícil de abordar desde una perspectiva unívoca; es un objeto cuya naturaleza está unida a la cultura de masas, y a veces puede suponer también una obra de arte. Resulta necesario realizar una aproximación crítica al estudio de la significación fotográfica antes de estudiar en profundidad el objeto de estudio de esta tesis.

La fotografía artística, en su intento de legitimarse como arte y de alcanzar las condiciones estéticas de la pintura o la escultura, a veces espera que su significado emerja desde el interior de la obra, y el papel del discurso contextualizador queda enmascarado. Mientras, los artistas vinculan las imágenes fotográficas con textos (aclaratorios, contradictorios, complementarios, subversivos...etc.), y frecuentemente estas fotografías se articulan en estructuras narrativas más amplias. Nos encontramos, por tanto, ante una circunstancia de negociación entre el fotógrafo y el sujeto, que entablan muy diversas relaciones de seducción, coerción, colaboración, plagio...

Resulta complicado, en cualquier caso, el análisis de la imagen fotográfica, y concretamente, de la imagen fotográfica escenificada. Existe una disparidad de enfoques existentes relativos a diferentes perspectivas metodológicas que se corresponden con diferentes concepciones del arte y de los medios de masas. No podemos afirmar que una sola perspectiva (sociológica, psicológica, hermenéutica o semiótica) sea válida en cualquier ocasión. Además, hay una variedad de orientaciones que conviven en el seno de cada corriente metodológica, y muchas escuelas de pensamiento coinciden en el tiempo e interactúan constantemente.

Pero sí podemos exponer algunos puntos y posiciones teóricas relevantes en cuanto a la concepción de la fotografía con los que la fotografía artística actual y la idea de fotografía de la que se ocupa esta investigación de tesis conectan. Más que ofrecer pautas seguras de interpretación, esta aproximación introductoria pretende plantear unas cuestiones más encaminadas a comprender mejor cómo funciona el signo fotográfico, y a explorar la dificultad de descifrar certeramente las fotografías y los mecanismos de irresistible seducción que el medio sigue ejerciendo.

1.2. LA IMAGEN FIGURATIVA: EL ARTIFICIO DEL SIGNO FOTOGRÁFICO

1.2.1. El engaño de la imagen y su construcción problemática

En su texto *Estética y semiótica del cine*⁵ Yuri Lotman habla de la distinción entre dos grandes grupos de signos: los signos *convencionales* (aquéllos cuya relación entre nivel de expresión y nivel de contenido es internamente inmotivada) y los signos *icónicos* (que parecen presuponer una relación intrínseca entre contenido y expresión. El dibujo de una mesa, por ejemplo, es inmediatamente significativo, puede ser comprendido más allá de las diferencias lingüísticas concretas entre hablantes, y una fotografía lo es incluso más: parece haber una relación directa entre la representación de la cosa y la cosa representada. Es decir, las fotografías parecen ser signos directamente comprensibles, que remiten directamente a un referente, con el que mantienen un vínculo aparentemente “natural”, y por eso se les confiere mayor autenticidad. Pero creer esto sería un engaño: la imagen, cualquier imagen, aunque más fácilmente comprensible si la comparamos con la palabra, es también producto de convención, está también regida por códigos, y estos códigos son específicos tanto en el tiempo como en el espacio. Toda imagen es una construcción hecha en el interior de una cultura determinada mediante la utilización de códigos específicos de esta cultura y en un cierto momento histórico; fuera de este ámbito la comprensión del icono se hace imposible.

El engaño de la imagen tiene que ver con lo que podríamos llamar el poder de seducción o persuasión de la imagen, su capacidad de devolvernos (mediante la función aparentemente referencial citada antes) una representación naturalizada del objeto. Esto quiere decir que si toda imagen es fruto de construcción, construye a la vez el objeto, el mundo que supone representar para nuestra mirada, dándole rasgo de objetividad y realidad. Es esta ilusión de realidad a la que se refiere Walter Benjamin cuando habla del cambio de función del arte en la sociedad de masas, cuando el “valor cultural” de la obra es desplazado por el “valor exhibitivo” en el mercado.

La mediatización de la imagen, producida por un artificio, implica una modificación en las formas de percepción sensorial, porque nos hace conscientes del “inconsciente óptico”⁶, de las micro-estructuras y del entramado de relaciones, no inmediatamente visible para el ojo humano, que está debajo de la aparente unidad, naturalidad y coherencia de cada imagen, de cada objeto: nos hace conscientes de su carácter de constructo.

1.2.2. La lectura de una imagen. El texto fotográfico

Ante el problema de la lectura de la imagen, han tenido un gran calado las aplicaciones semióticas al estudio de la fotografía. En el análisis del texto fotográfico ha sido fundamental la metáfora del lenguaje⁷, y las

⁵ LOTMAN, Yuri: *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, col. Punto y Línea, Barcelona, 1979.

⁶ Walter Benjamin habla de un “inconsciente óptico” como equivalente de un inconsciente pulsional psicoanalítico.

⁷ Ferdinand de Saussure estudia el lenguaje como un sistema de signos susceptible de ser estudiado de un modo científico y objetivo. El signo es definido como una entidad formada por la asociación de dos planos: el plano de la expresión o significante,

teorías de autores como Ferdinand de Saussure⁸. La semiótica considera que la fotografía, como en otras formas de expresión visual, es un lenguaje que cuenta con un código subyacente que hace posible la presencia de signos en la imagen, cuya interpretación es necesariamente abierta (Barthes señala que la fotografía es un mensaje sin código).

Hoy estamos condicionados a ver las obras y las imágenes no como meros objetos, como textos cerrados, separados, autónomos (que existen de forma independiente del ojo que los mira y que, expuestos a la mirada, a la “contemplación”, esperan ser gozados), sino en tanto insertos en el mercado, en el entramado social. Son obras abiertas que, faltas de originalidad y autenticidad, están expuestas a una comprensión activa, a una re-configuración constante, a múltiples versiones de sí mismas. Esto implica no la búsqueda de la interpretación “correcta” ni de la verdad absoluta, sino el análisis de los *modos de fabricación* de la verdad, de la apariencia de realidad y de verdad de cada imagen o texto, y de las modalidades y finalidades de su circulación en el mercado. El modo de comprensión está relacionado con una articulación de sentidos hecha a partir de coordenadas histórico-sociales concretas, siempre ideológicamente orientadas, motivadas por intereses concretos; implica, por lo tanto, un desciframiento, una descodificación, una lectura.

Esto quiere decir que un texto (cualquier texto, también el texto fotográfico) no puede ser simplemente mirado o visto: se tiene que leer también su arquitectura, las fuerzas y modelos que lo rigen, descifrar los códigos que lo constituyen, a los que se sujeta o resiste; quiere decir darse cuenta de que hay, en la terminología de Benjamin, un “inconsciente óptico”⁹. Toda representación, todo texto no es mimesis de la realidad (como nos decía la estética burguesa), sino escritura, inscripción cultural, construcción. Es este carácter construido del texto un elemento que tenemos que tener en cuenta en nuestro encuentro con toda representación, en nuestra relación con la realidad. Esto es, darnos cuenta de que llegamos a conocer y conectar con lo existente no por medio de intuiciones, sino gracias a la función referencial del lenguaje, entendido como un sistema de signos y de significación que funciona mediante tropos, y no como un conjunto establecido de significados.

1.2.3. La (relativa) indeterminación de las imágenes fotográficas

Para Barthes, en relación al presente tema de discusión, las funciones del lenguaje como medio relativamente explícito determinan significados con los que los “significados” de las imágenes pueden ser completamente contrastados. Según el autor, las imágenes no “dicen” nada, son mudas, no hacen proposiciones acerca del mundo (y por esta razón han sido valoradas por los poetas modernistas como un modo de significación o aprehensión que no utiliza la razón discursiva). Para articular esta diferencia, podemos desarrollar un punto sugerido por Barthes y apuntado también por Victor Burgin, en el que las

como la parte material o visible del signo, y el plano del contenido o significado, como la parte conceptual del signo. Ambos planos forman una totalidad.

⁸ De SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de lingüística general* (1916), Buenos Aires, Losada, 1945.

⁹ En su ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935), Walter Benjamin propone el concepto de “inconsciente óptico” para referirse a las dimensiones que pasan desapercibidas al ojo consciente educado en la civilización de la representación. La fotografía y toda otra serie de dispositivos tecnológicos hacen posible la percepción de aquello que no puede ser visualizado de otra forma. De este modo, gracias a estas mediaciones técnicas, se hace visible lo no visible y lo no visto se integra al imaginario.

imágenes, como los textos, tienen una retórica de acuerdos que significan, pero no hay una sintaxis que articule sus partes y las acomode en un todo.

A pesar de que muchas imágenes se distinguen considerablemente de los textos o del lenguaje natural, no son totalmente diferentes, y muchos han visto paralelismos entre ambos medios. Al igual que los textos, la mayoría de las imágenes están compuestas de partes o elementos, aunque las partes son pedazos de imagen (y tal vez palabras) dispuestas en una superficie. Cuando las diversas formas de una imagen se mezclan unas con otras y con el fondo, no se parecen mucho a las palabras, pero cuando tienen bordes definidos (por ejemplo, en los fotomontajes dadaístas), atraen el término “palabra” y su disposición se asemeja más a la de una sintaxis. Paul Messaris¹⁰ apunta, usando el término “sintaxis” metafóricamente, a que tan pronto como vamos más allá de interpretaciones espacio-temporales, el significado de la sintaxis visual se hace fluido, indeterminado, y más sujeto a las predisposiciones interpretativas del espectador que en el caso de un modo comunicacional como es el lenguaje verbal, el cual posee un elaborado conjunto de indicadores explícitos de analogía, causalidad, y otros tipos de conexiones entre dos o más conceptos.

Para Barthes el “texto” no es un “objeto”, sino un “espacio” entre el objeto y el lector/ espectador¹¹. La noción de intertextualidad está relacionada con los ámbitos de lo que Barthes llama lo “déja-lu” (lo “ya leído/ ya visto”), y todas las evocaciones “accidentales”. En este sentido, se hace imposible una “suma” de significados, ya que lo que resulta es muchas veces un “todo contradictorio”.

Podemos señalar algunas dificultades para el análisis estructural del mensaje fotográfico. Roland Barthes hace una distinción entre el “hecho en bruto” (la *denotación*) y el mensaje parasitario (la *connotación*), identificando lo que él llama la “paradoja fotográfica”: la coexistencia de dos mensajes, donde un mensaje connotado (codificado) se desarrolla sobre la base de un *mensaje sin código*. Esta paradoja no existe en lo real, sino solamente en cómo lo real es descrito.

1.2.3.1. Denotación y connotación

La fotografía, en principio, al igual que todas las artes imitativas, cuenta con una dualidad de mensajes: el *denotado*, que es aquello que es “análogo” a la realidad, y el *connotado*, que es de alguna manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre el anterior.

La denotación es una lectura descriptiva de la imagen, y en la fotografía, la analogía existente entre la representación fotográfica y el referente permite identificar fácilmente el contenido. La connotación es el resto: todo lo que no aparece en la fotografía de forma referencial, pero que sin embargo, se sugiere; los contenidos que son evocados al espectador. Hay una parte en cierto modo objetiva en la connotación, válida en un determinado contexto cultural: ciertos gestos o actitudes, símbolos, o incluso colores cambian su significado en diferentes países o culturas. En este sentido, la lectura de la imagen pasa por la memoria colectiva.

¹⁰ MESSARIS, Paul: *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*, Westview Press, Boulder, Colorado, 1994, p. 13.

¹¹ Vid. BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (1984), Paidós, Barcelona, 2002.

El código de un sistema de connotación que puede estar constituido por un sistema de símbolos universal, por una retórica de una época, o, en definitiva, por una reserva de estereotipos (esquemas, colores, gestos, expresiones, agrupaciones de elementos). Todo signo supone un código, y el que tendríamos que intentar clarificar es el código de connotación. En la fotografía, el mensaje connotado se desarrolla partir de un mensaje “sin código”. Esto supone una paradoja en la estructura y en la ética.

La connotación, entendida como la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico en sí, se elabora, como Barthes explica en *Lo obvio y lo obtuso*¹², a través de los diferentes niveles de producción de la fotografía (como la elección de los elementos, el tratamiento técnico de la imagen, el encuadre elegido, la compaginación de los diversos factores...). Consiste, básicamente, en la codificación del análogo fotográfico, de forma que podemos reconocer los procedimientos de connotación. En el código de connotación, la relación entre significante y significado no es natural ni artificial, sino “cultural”; sus signos son gestos, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en función de los usos que se le dan en una determinada sociedad. La lectura de la imagen, por tanto, sería, según Barthes, siempre histórica...

En la práctica fotográfica (y especialmente en la fotografía escenificada) podemos distinguir algunos de los “procedimientos de connotación” a los que Barthes hace referencia:

-El *trucaje* interviene dentro del mismo plano de denotación, empleando la particular credibilidad de la fotografía: su excepcional poder de denotación. La connotación se enmascara aquí con la “objetividad” de la denotación.

-Las *poses* de los personajes fotografiados pueden dar pie a la lectura de los significados de connotación (por ejemplo, juventud, espiritualidad, belleza...). La fotografía es significativa en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que suponen elementos de significación ya establecidos (cuando vemos a alguien de rodillas, con las manos juntas y dirigiendo su mirada hacia el cielo suponemos que está rezando). Muchas veces, esa “gramática histórica” de la connotación iconográfica tiene sus fuentes en la pintura, el teatro, en las metáforas corrientes, en la “cultura”, en definitiva.

-El fotógrafo suele disponer artificialmente los *objetos* que va a fotografiar, y sabemos que estos objetos siempre tienen un interés en cuanto a las asociaciones de ideas que suelen generar, o a veces, como verdaderos símbolos, remitiendo a significados claros y conocidos.

-La *fotogenia* señala que el mensaje connotado está, de alguna manera, embellecido en la imagen, estilizado.

-Podemos señalar además que existen modos particulares de *esteticismo* relativos a las relaciones visuales entre la pintura, y la fotografía que tiende a convertirse en pintura.

-Otro procedimiento de connotación es la *sintaxis*: en ocasiones, el significante de connotación entre varias imágenes o elementos no se encuentra en éstos precisamente, sino en su articulación, en su encadenamiento particular, en las relaciones específicas que hay entre ellos.

¹² BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), Paidós Comunicación, Barcelona, 2002.

Además de la connotación “perceptiva”, podemos distinguir también la connotación “cognoscitiva” (esta connotación que procede del saber siempre es una fuerza que proporciona seguridad), y la connotación “ideológica” (o “ética”), que introduce razones o valores en la lectura de la imagen. Esta última es muy poderosa, exige un significante muy elaborado, con frecuencia de tipo sintáctico (a través del encuentro y situación de personajes, constelaciones de objetos, desarrollo de actitudes, etc.).

Barthes introduce además una nueva dimensión en el enigma de la significación de una imagen: el concepto del “tercer significado”. El autor sugiere que las imágenes tienen tres niveles de significación: en primer lugar, un nivel *informativo*, que comprendería elementos formales como la composición, los personajes, el *atrezzo*, etc.; en segundo lugar, encontraríamos un nivel *simbólico*, basado en las asociaciones culturales reconocibles en la imagen; por último, existiría un *tercer nivel*, más obtuso o elusivo. Este tercer nivel se situaría “en la parte de atrás” de la significación obvia de la imagen. Su papel es el de resistirse a la lectura simple o regular de la imagen, actuando como algo que descompone, como una grieta en la ilusión. Es esta ruptura, como la ruptura previa de la modernidad, la que nos hace reflejarnos en la sociedad y sus representaciones. El “tercer significado” sería el suplemento de significado (obtuso) que nuestra mente, nuestro intelecto, no puede ser capaz de absorber: Barthes lo define como lo que en la imagen es puramente imagen (que de hecho es muy poco).

A Barthes le interesa ese ligero significado-efecto/afecto de las fotografías, el nivel de la *significancia*. Hace una distinción entre lo “obvio” y lo “obtuso” relacionándolos con los términos del *studium* y del *punctum* respectivamente. El *studium* sería el terreno común del significado, la cuestión de “interés humano” general (puede ser emocional, histórico, práctico, etc), a cualquier tipo de experiencia compartida. Este significado “obvio” requiere una cultura ética y política, una cierta formación. Según Barthes, el *studium* es “lo que se presenta con toda naturalidad ante la mente”¹³. El *punctum*, o significado “obtuso”, estaría relacionado, por el contrario, con la naturaleza privada de la experiencia. Sería aquello que “toca” al individuo en un modo que es estrictamente incommunicable, casi íntimo, conmoviendo al espectador de una manera singular y específica.

Victor Burgin¹⁴ explica que el propio Barthes reconoce la relación entre su discurso teórico en *La cámara lúcida* y el psicoanálisis (freudiano y lacaniano), y la califica de relación *indecisa*. El concepto de “tercer significado” remite al concepto del inconsciente a través de su relación con la idea de *significancia*. Julia Kristeva hace una distinción entre “significación” y “significancia”: La “significación”, como el significado producido en el ámbito de lo que ella denomina lo *simbólico* (y relacionado con el *studium* de Barthes, en el sentido del terreno donde se produce el significado socialmente determinado) y la “significación” como el significado producido en el ámbito que ella llama semiótico¹⁵, terreno de significado que es anterior al lenguaje y que se descubre en términos de los procesos primarios del inconsciente (como la metáfora y la

¹³ Vid. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, (1980) Paidós Comunicación, Barcelona, 1997.

¹⁴ Vid. BURGÍN, Victor: “Una relectura de la *Cámara Lúcida*” (1982), en *Ensayos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, pp. 53-76.

¹⁵ La semiótica se interesa por el campo potencial de los descubrimientos y sus “mecanismos”, en la medida en que esto afecta al fenómeno general de la producción de significado. En su “encuentro con lo real”, el *punctum*, como detalle, como objeto parcial, tiene una cierta correspondencia con el “trauma” (del griego, “herida”).

metonimia). Para Julia Kristeva, la “significancia” es una cuestión siempre anterior al habla, relacionada con los afectos emocionales, pre-conscientes.

1.2.4. El reconocimiento de la imagen especular

Podemos preguntarnos: Si la imagen fotográfica nos engaña (nos hace creer en su relación natural con el mundo representado, crea para nuestra mirada la ilusión de realidad), ¿cómo y por qué consigue hacerlo? ¿En qué reside, y qué es lo que está en juego en lo que hemos llamado su poder de seducción o persuasión?

Lo que está en juego en este engaño es, en cierto modo, el valor del ser humano, o dicho de otra forma, la representación, la identidad del sujeto, su auto-representación. Encontramos que nos reconocemos en tanto que seres humanos mirando a otros seres humanos. Es la idea que desarrolla Lacan con su teoría del “estadio del espejo”¹⁶: es mirando su propia imagen reflejada en un espejo que el ser humano adquiere por primera vez el sentido de sí mismo, se reconoce y se percibe a sí mismo como un “yo”, como algo unitario, distinto y separado de los demás. La imagen, por tanto, y la mirada tienen un papel fundamental en la construcción de la subjetividad; es mirando al otro como nos reconocemos en tanto que nosotros mismos. Hay en la mirada, entonces, un elemento de figuración que hace que la imagen exceda su función de ser simplemente la representación del mundo para un sujeto pre-constituido. En la imagen encontramos no sólo el objeto, sino la figura (en tanto que reflejo, supuestamente) de lo que somos, el sentido de nosotros mismos.

La imagen fotográfica puede darnos el sentido de nuestra humanidad. Es en la imagen (en tanto que figuración) y en el espacio que separa sujeto y objeto de la mirada donde se juega la posibilidad de decir “yo”, de establecernos en tanto que sujetos. Y es en el placer del reconocimiento, de la auto-representación y de la percepción de sí mismo en tanto que unidad y totalidad (en el encuentro con la figura) donde reside el placer de la seducción / persuasión de la imagen fotográfica.

Este proceso especular de reconocimiento configura la imagen fotográfica como una tecnología de la subjetividad en sí. En el espacio de la mirada, el que mira se reconoce como el sujeto de la mirada, como el “yo”, olvidando, desconociendo ser a la vez el “otro” del reflejo, que es él el objeto, lo otro de la mirada. Es así, en el espacio de la mirada y de la imagen, es decir, desde fuera, como el sujeto descubre su identidad a la vez que su alienación: de hecho, el reconocimiento de sí mismo es su alienación, porque está vinculado al “otro”. En este doble juego de miradas entendemos la afirmación de Benjamin de que la imagen es una ilusión de segundo grado¹⁷: implica reconocimiento, pero este reconocimiento es desconocimiento a la vez. Su lógica, su significación, no depende del sujeto, sino que es efecto de una red de relaciones entre elementos, una estructura, que producen tanto la imagen como la mirada.

El éxito del “engaño” de las imágenes fotográficas depende de la medida en que se vean como esenciales, como simples hechos, reflejos de algo que se supone estar fuera de ellas; de la posibilidad, para lo que

¹⁶ Vid. LACAN, Jacques: “El estadio del espejo como formador del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (1949), en *Escritos I* (1966), Siglo XXI, México D.F., 1972.

¹⁷ Vid. BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” (1935), en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.

llamamos sujeto, de no seguir desplazando hacia otro lugar, en la inversión fetichista, la imposibilidad de lograr la “autenticidad” y una mirada poderosa, sino aceptar que él es, en sí, un espacio de conflictos sociales.

1.3. OTRAS (IM)POSIBILIDADES INTERPRETATIVAS DE LA FOTOGRAFÍA. RELACIONES CON EL CONTEXTO Y LA PRODUCCIÓN CULTURAL

A continuación, revisaremos brevemente algunas cuestiones relacionadas con la concepción de la fotografía y con modos de interpretación. Podemos decir que el método biográfico, el historicismo, el formalismo, el análisis psicológico, el análisis iconológico o el sociológico son algunas perspectivas que se pueden adoptar en el análisis de la fotografía. Como hemos señalado anteriormente, también el análisis textual de la imagen fotográfica, entendido como una herramienta de trabajo complementaria, es otro aspecto importante que se puede incorporar, con las aportaciones de los enfoques estructuralistas, formalistas, iconológicos y semióticos. Además, resultan de utilidad el enfoque hermenéutico, los enfoques deconstructivistas, o de los estudios culturales para estudiar el hecho fotográfico. Por todo ello, en cierto modo resulta conveniente adoptar un modelo abierto para el análisis de la fotografía, en una idea de mestizaje de las metodologías tradicionales.

Pero también podríamos dudar de la operatividad de cada uno de los modos de interpretar las fotografías, y considerar si realmente podemos apuntar hacia un método o un modo que realmente funcione. En esta tónica, Susan Sontag, en su ensayo “Contra la Interpretación”¹⁸, critica la tendencia actual a “destripar” las obras de arte para descifrar sus significados o convertirlas en elementos inteligibles. Sontag apunta a que estamos en una época donde la interpretación resulta asfixiante y reaccionaria, que disminuye nuestra sensibilidad, y afirma que “interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados”¹⁹. Según la autora, “el verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos”²⁰, y frente a esto, la interpretación ayuda a *domesticar* la obra, volviéndola algo manejable y maleable. Susan Sontag apunta a que hoy necesitaríamos, más que una hermenéutica del arte, una *erótica del arte*²¹...

En cuanto a la orientación hermenéutica, el problema de la significación fotográfica ya no descansa en lo que pueda plantear una determinada fotografía o en lo que se pueda hacer con una fotografía desde el punto de vista de la reflexión estética, sino más bien en tratar de responder a la cuestión de con qué podría tener que ver una fotografía, una vez tomada... Lo fotográfico es concebido así como un modo ya no sólo estético, sino como un modo de conocer el mundo, y como un síntoma de nuestra interacción con él.

Ernst Gombrich afirma que cuando nos enfrentamos a una obra de arte aplicamos una serie de esquemas establecidos y conocidos, que sufren modificaciones si no coinciden con las características de la obra de arte. Esta idea es desarrollada en *Arte e Ilusión*²²; para Gombrich, la obra de arte es una especie de pantalla donde proyectamos determinados contenidos, y la comprensión de la obra es un acto de interpretación. La

¹⁸ SONTAG, Susan: “Contra la interpretación” (1966), en *Contra la interpretación*, Alfaguara, Barcelona, 1996, pp. 15-27.

¹⁹ SONTAG, Susan, *Op. cit.*, p. 20.

²⁰ *Ídem*.

²¹ Sontag lamenta la pérdida de una inocencia anterior a toda teoría, según la que el arte no tenía que justificarse preguntándose “qué decía”, y en cambio dejaba saber “qué hacía”.

²² GOMBRICH, E.H.: *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (1960), Debate, Madrid, 2002.

corriente hermenéutica y esta posición teórica han influido de un modo significativo en el panorama actual de estudios visuales, y también en el campo de la teoría de la fotografía.

Por otra parte, existen estudios relativamente recientes que relacionan el medio fotográfico con la construcción política y social de la sociedad industrial, que vehiculiza ejemplarmente la ideología burguesa. Por ejemplo, John Tagg considera la fotografía como un campo disperso y dinámico de tecnologías, imágenes y prácticas. Su discurso presenta una influencia del marxismo estructuralista de Althusser y habla de la fotografía como un aparato de control ideológico. El “fotocriticismo” de Tagg también combina la influencia del pensamiento de Foucault de que la fotografía está implicada en la producción y circulación de poder y conocimiento. Tagg explica que “al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio testimonial, llega a la escena investida con una autoridad especial para interrumpir, mostrar y transformar la vida cotidiana; un poder para ver y registrar; un poder de vigilancia (...). No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hace uso de ella y que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad”²³.

En relación a lo anterior, Allan Sekula concibe la fotografía como un discurso que expresa los valores y significados que han creado la lógica del capital, y Victor Burgin también plantea una visión de la fotografía inseparable de la producción cultural.

Para Charles Sanders Peirce²⁴, filósofo pragmático del siglo XIX, las fotografías eran principalmente signos indiciales²⁵. Allan Sekula parte de esta concepción de la fotografía como índice, como rastro de otra cosa. Allan Sekula²⁶ habla del arte como un intercambio simbólico y como una práctica material que consiste en la producción de significado (que surge de un acto interpretativo) y presencia física. Pero Sekula apunta que las lecturas que hacemos en relación a la cultura del pasado están condicionadas por las necesidades y exigencias encubiertas del presente histórico. Por lo tanto, el significado sería siempre contingente, y no inmutable o fijo.

Hoy el culto a la experiencia privada y a esta relación con la cultura (como exige el sistema económico capitalista, de consumo) tienden a la eliminación de la memoria por momentos, y también a la conciencia del yo como mercancía. En este contexto, la práctica fotográfica aparece como un arte representativo, refiriéndose siempre a algo más que sí misma, de forma que las obras pueden referir a múltiples asuntos, al espacio subjetivo del “yo” y de las realidades sociales. Las obras fotográficas, de alguna manera, nos

²³ TAGG, John: “Prueba, verdad y orden. Los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado” (1984), en *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 85.

²⁴ Vid. PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Pierce, Vols. 1-8* (editado por Charles Hartshorne y Paul Weiss), Belknap Press, Cambridge-Massachusetts, 1965.

²⁵ Charles Sanders Peirce estudia las relaciones entre el signo y su objeto, y para él, el signo es algo perceptible o imaginable que se convierte en signo porque representa a algo que es su objeto. Clasifica los signos en iconos (signos que mantienen una relación de semejanza con el objeto), índices (cuando existe una relación de hecho entre el signo y el objeto) y símbolos (signos que representan al objeto como una convención, como los lenguajes naturales).

²⁶ Vid. SEKULA, Allan: “Desmantelar la posmodernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”, en RIBALTA, Jorge (ed): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, pp. 35-63.

permiten reinventar nuestras vidas, pero también que aquellos que están en el poder las reinventen igualmente...

Allan Sekula entiende la fotografía como una entidad móvil, contingente e inherentemente social. Para él, la fotografía tiene una fuerza social fascinante que radica en su capacidad para cuestionar, dismantelar y a la vez confirmar el orden establecido en la sociedad capitalista, ya que la objetividad del medio permite revelar las diferencias sociales y de clase como diferentes, artificiales, y su posibilidad de cambio. Según Sekula, al contemplar una fotografía surge una confrontación con un sistema doble de representación, relacionado con el *realismo instrumental* de la fotografía industrial y el *realismo sentimental* de la fotografía familiar. El autor comenta que la cámara fotográfica sirve para naturalizar *ideológicamente* el ojo del espectador, que tiende a suponer que la cámara genera duplicados de realidad, de “lo que hay”, independientes de la actividad humana.

Por su parte, Victor Burgin plantea la fotografía en cuanto a su relación con el ámbito general de la producción cultural. Resalta la capacidad de la fotografía para producir y comunicar significado, el cual estará condicionado por el contexto donde la imagen aparece: en este contexto existen unas determinadas prácticas de significación que preceden, condicionan y rodean a la fotografía y la hacen significativa en relación al mismo. Para Burgin, la fotografía no es un medio “puramente visual”; está también invadida por el lenguaje (y no se refiere al lenguaje escrito que con frecuencia acompaña las imágenes a modo de pie de foto, etc.) desde el momento en que la miramos. Esto ocurre debido a las asociaciones que se producen en nuestra memoria, a modo de intercambios constantes de imágenes, palabras e intuiciones, siempre de una manera más o menos confusa, de una manera que recuerda a un cierto ruido de fondo, que (según la metáfora que utiliza Burgin) recuerda al “murmullo de la circulación de la sangre”²⁷. La conciencia subjetiva es clave: supone una especie de voz “en off”, un fuera de campo que acompaña a las imágenes (mudas), en un movimiento natural y fluido. Al respecto, David Company²⁸ habla de “momentos indecisivos” (parafraseando a Cartier-Bresson) al hablar de los puntos de partida del planteamiento de Victor Burgin, de las representaciones ambiguas, que pueden ser imágenes o situaciones en los que nuestras especulaciones y (pre)suposiciones se vuelven en contra de sí mismas.

Según Victor Burgin, “el “texto fotográfico”, como cualquier otro, es el lugar de una compleja “intertextualidad”, de una serie superpuesta de textos previos “dados por hechos” en una coyuntura cultural e histórica concreta. Estos textos, presupuestos en la fotografía, son autónomos; cumplen una función en el texto real, pero no aparecen en él, sino que están latentes en el texto manifiesto y sólo pueden leerse a

²⁷ BURGÍN, Victor: “Ver el sentido”, en RIBALTA, Jorge (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, pp. 163-185.

²⁸ David Company realiza el prólogo del libro de Victor Burgin titulado *Ensayos* (Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, traducción de Antonio Fernández Lara). En él hace una introducción al pensamiento de Burgin, explicando cómo éste analiza las nociones de identidad, subjetividad, poder, deseo, memoria, espacio y mirada, presentando la experiencia como una fantasía nacida de las contradicciones sociales de la vida cotidiana. Y apunta que para estudiar la cultura visual contemporánea actual hay que partir de sus objetos tal como se encuentran: de hecho, los encontramos en pedazos.

Victor Burgin utiliza un marco teórico esencialmente psicoanalítico, y tiende a concentrarse en las anomalías (en el sentido de lo que pasa por “normal” en nuestra cultura), identificando en las imágenes las irregularidades relacionados con nuestra percepción, tanto de imágenes y personas, como de la imagen que tenemos de nosotros mismos. Burgin parte de la existencia de una subjetividad social, colectiva, y por tanto, también política. Y, por tanto, propone el estudio de cómo lo social es interiorizado por nuestra propia subjetividad, ofreciendo lo que él llama una “poética para la reestructuración de la vida cotidiana” que tiende a clarificar las funciones psíquicas de la representación y la recepción de textos e imágenes.

través de él “sintomáticamente”... La cuestión del significado, por tanto, debe referirse constantemente a las estructuras sociales y psíquicas del autor/lector”²⁹. La expresión “texto fotográfico” rompe con la noción de imagen que implica el término “fotografía”. Entre las referencias intertextuales que una fotografía plantea, hay referencias al lenguaje mismo, referencias que pueden haber sido intencionadas o no por parte del productor del texto, pero que están presentes en la lectura de la imagen.

Burgin articula en su pensamiento elementos de semiótica y de psicoanálisis para realizar el análisis social. Verdaderamente, en este sentido, y en consonancia con las teorías lacanianas del sujeto y la mirada, la fotografía ha realizado especiales aportaciones a las relaciones de poder, deseo y representación de la cultura occidental. La fotografía, el punto de vista subjetivo de la cámara, siempre parece prometer una coherencia basada en la mirada de un sujeto unitario, que unifica la imagen y entra en una relación imaginaria con el espacio real. Existe un efecto subjetivo e inconsciente que contribuye a determinar la lectura de la imagen, y a dotarla de sentido. El sentido de las cosas se construye por una serie de intercambios entre los diversos registros de representación.

Burgin apunta que la fotografía (como el sueño, según Freud), es “lacónica”³⁰, y sus significados literales se agotan con facilidad. De hecho, la significación de la fotografía trasciende sus significados literales a través de las rutas de los procesos primarios, de metonimias y metáforas que trasponen la escena de la fotografía a los espacios de “la otra escena” del inconsciente, y también de la escena del preconscious popular o colectivo: la escena del discurso, la escena del *lenguaje*.

Burgin señala que, de alguna manera, mirando a través de las fotografías estamos buscando algo que necesariamente tiene su origen en otra parte. Y este deseo inconsciente tiene un objeto consciente de deseo que funciona siempre como una pista falsa. Según él, el deseo es anterior a toda representación, a toda convención, a toda formación social y cultural; de hecho, es lo que hace posible y necesaria la representación. De acuerdo con el autor, las fotografías tienden a provocar intercambios entre lo visual y lo verbal. Frecuentemente los elementos manifiestos, tanto visuales como verbales, se articulan también con elementos latentes de fantasía, de memoria y de experiencia, a modo de engranaje natural que pone en movimiento una gran cantidad de mensajes y significados. De la misma manera en que no podemos escoger lo que conocemos, tampoco podemos elegir qué parte de nuestro conocimiento latente va a ser despertado ante el estímulo de una imagen fotográfica. Es imposible una contemplación “neutra” o desinteresada de la imagen, ya que ésta siempre va a integrarse en una red psíquica particular (individual o colectiva). Y esta imagen puede tener varios grados de flexibilidad, en cuanto a cómo se ensamblan los componentes.

En realidad, probablemente ni el fotógrafo (el autor), ni la fotografía (el medio), ni el sujeto (el receptor) sean responsables del significado de una fotografía, sino que el significado se produce en el acto de “mirar la imagen”, a través de metáforas u otras figuras, y de una manera de “hablar”. Esto supone un desplazamiento radical del autor, del artista, como principal productor de significado, contradiciendo así al principio moderno anterior, que defendía la obra de arte como un objeto material autónomo, que no hiciera referencia a nada que estuviera fuera de sus propios límites (en un sentido greenbergiano de especificidad del medio).

²⁹ BURGÍN, Victor: “Mirar fotografías” (1977), en PICAZO, Gloria/RIBALTA, Jorge (ed.): *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, p. 25.

³⁰ BURGÍN, Victor: “Ver el sentido”, en RIBALTA, Jorge (ed): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, pp. 163-185.

Capítulo

**LA FOTOGRAFÍA COMO ARTE EN LA POSMODERNIDAD:
REDEFINICIÓN DEL MEDIO**



2.1. CONSIDERACIONES EN TORNO A LO POSMODERNO

Desde finales de la década de los 60 y durante las dos décadas siguientes ha tenido lugar la configuración de una sensibilidad epocal que señala los límites del proyecto moderno y que ha sido llamada **posmodernidad**. El concepto de posmodernidad, complejo y ambiguo, y que se ha tomado como descripción global de lo que ocurría en un gran número de prácticas culturales, resulta sin duda difícil de definir. Bajo este término se acumulan muy diversas relaciones de problemáticas, temáticas y tradiciones intelectuales que, más que aclarar el término, lo oscurecen y lo convierten en un conglomerado no siempre coherente de posibilidades teóricas y críticas.

Podemos decir que la posmodernidad es un método, una actitud, una ideología. Es una sensibilidad, un reflejo de las condiciones de nuestro tiempo. Este término se refiere a un conjunto de desarrollos en la filosofía, la arquitectura y el arte que tiene lugar hacia finales del siglo XX, favorecido por las tendencias del pensamiento francés. En los diferentes ámbitos creativos (arquitectura, danza, literatura, música, arte...) el término adquiere diferentes definiciones y significados.

La posmodernidad es, por tanto, un concepto amplio, que no ha de ser entendido como una mera marca cronológica, ni tampoco como un falaz patrón de un pluralismo artístico antimodernista o antivanguardista. Supone una crítica interna al programa moderno: la modernidad, que sitúa su comienzo en el siglo XVIII haciendo un énfasis en la racionalidad, el progreso tecnológico y la confianza en las ciencias empíricas, sería un proceso inacabado que es transformado en la posmodernidad. La posmodernidad revisa, critica y desafía los mitos y narrativas legitimadoras de la modernidad, proponiendo modelos pluralistas para sustituir el punto de vista hegemónico occidental, y realizando un análisis de las sociedades postindustriales. Desde sus planteamientos se acentúan la dispersión individualizada e individualista de las articulaciones de sentido, y se enfatizan los nuevos factores técnicos y mediáticos en los que se configura.

Jean-François Lyotard³¹ ha elaborado todo un análisis que sistematiza elementos de crítica a la modernidad, y describe cómo el relato narrativo donde se expresan las subjetividades es cada vez más libre y múltiple, en oposición a las rígidas e inapropiadas imágenes racionalistas modernas. La posmodernidad favorece la pluralidad y materialidad de los lenguajes y estilos de vida, anulando el interés en las diferencias, acogiendo las aportaciones y propuestas de otras perspectivas culturales hasta entonces desconocidas o silenciadas (por ejemplo, las perspectivas de género), y valorando otras culturas artísticas (como la asiática o la africana).

El debate modernidad/posmodernidad es un debate dialéctico, una contradanza y un reajuste de límites, de ambigüedad de formas discursivas contemporáneas. La posmodernidad supone una revisión crítica a los modos artísticos y culturales previos, pero ha sido también criticada ella misma por no plantear un nuevo conjunto o manifiesto de principios sólidos. En realidad la posmodernidad, como problematización del arte y de la cultura, es, en cierto modo, una evolución de la modernidad, y a la vez un corte (no un corte limpio, desde luego) en ella, de modo que resulta también problemática. Critica la cultura ya no desde un punto de vista elevado o elitista, sino precisamente desde dentro de la propia cultura, confundándose en sus más diversos ámbitos.

³¹ Vid. LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (1979), Cátedra, Madrid 1987.

2.2. LA POSMODERNIDAD EN EL ARTE

La posmodernidad es una condición que puede resultar confusa (e irritante). En este contexto, las prácticas artísticas posmodernas también cuestionan y descolocan las maneras tradicionales de pensamiento. Alusiones históricas, metáforas, ilusionismo, ambigüedad, expresión subjetiva e ironía son elementos que desde la posmodernidad cobran un especial protagonismo en el arte.

En el arte posmoderno ya no se trata de buscar cuál es la verdad de la historia, sino cuál es la historia de nuestra verdad, de las verdades particulares. Ya desde la modernidad todo lo que es recibido debía ser objeto de sospecha según Lyotard, pero es ahora en la posmodernidad cuando aparece la inquietante sospecha que cada conciencia puede plantear acerca de cualquier objeto, e incluso de sí misma. El artista se hace consciente de la transitoriedad y precariedad de la verdad que implica lo asumido como real, lo que le provoca una sensación de necesidad perpetuamente insatisfecha, de relatividad fracasada en sus intentos de consumación del deseo, de imposibilidad de acceso a un sentido verdadero, y con ello, una voluntad de no-permanencia, de perpetua disconformidad con lo establecido.

El arte posmoderno se asienta en lo que Douglas Crimp ha calificado como una ruptura radical con la tradición modernista. En el texto correspondiente a la exposición "Pictures"³² (1973), Crimp señala por primera vez una descripción teórica de los rasgos de esta producción artística. Para el autor, el arte posmoderno no produce objetos trascendentes, sino que introduce una estrategia de *teatralidad* (Crimp parte de la crítica del pensamiento de Michael Fried en "Art and Objecthood"³³), que sitúa al arte entre los límites (o fuera de ellos) de los medios tradicionales de la práctica artística, en una idea de "corrupción" y mezcla heterogénea de medios y géneros: cine, video, escultura, pintura, performance, fotografía, etc. Esta hibridación favorece un desmantelamiento de las estructuras de significación y representación a través de estrategias como la cita, el remake o el fragmento, y de, según el término de Jacques Derrida, la "deconstrucción" de los lenguajes icónicos de representación del arte moderno.

En la posmodernidad el arte destruye mitos modernos como el del individuo autónomo (el "mito del autor") y el del asunto individual ("el mito de la originalidad"). También se suele pensar en este arte como un arte cuyo estilo mezcla medios heterogéneos, así como también echa mano de materiales o medios alternativos, apartándose del pensamiento moderno del "medio como mensaje".

Aumenta el interés por los procesos de producción artística, y por la particularidad, contextualidad y materialidad de los lenguajes. En la obra de arte, ya no es tan importante la intención del autor para la construcción del significado, sino cómo la cuestión hermenéutica de cómo esa obra o ese significado trabajan o funcionan. Este rechazo a la intencionalidad del sujeto está presente a la teoría deconstruccionista de

³² "Pictures" fue una exposición realizada en la galería "Artist Space" con obras de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith. El texto de la exposición fue publicado originalmente en la revista "October" nº 18 (primavera de 1979), pp. 75-88, y luego en WALLIS, Brian. (ed): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, col. Arte Contemporáneo, Madrid, 2001, pp. 175-188.

³³ FRIED, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, 1987.

Jacques Derrida³⁴. La reflexión filosófica y cultural es un acontecimiento y una intervención que opera marginalmente (a veces como comentario), sin las pretensiones y estructuras universalistas anteriores.

En el mundo del arte, el término posmodernidad significa algo más que “lo que viene después de la modernidad”; supone un corte, una incisión en los supuestos básicos acerca del papel del arte en la cultura y acerca del papel del artista en relación a su arte. Esta función incisiva fue conocida como **“deconstrucción”**³⁵, término acuñado por Derrida. Bajo este término subyace una teoría relacionada con el modo, basado en el estructuralismo, en que percibimos el mundo, a la vez que lo contradice.

La teoría lingüística estructuralista y la teoría semiótica de signos mantienen vínculos estrechos; tienen en común una creencia en que el mundo (textos literarios, imágenes, etc.) ha de ser descifrado, decodificado para poder ser interpretado y comprendido. El estructuralismo ofrece métodos para poder penetrar en la estructura interna y profunda de las cosas, e intenta alcanzar un modo racional de comprender actividades humanas como la escritura y el discurso, en una voluntad de hacerlo calculable y claro.

Con Derrida, el posestructuralismo va un paso más adelante. De acuerdo a los posestructuralistas, nuestras percepciones sólo nos hablan de nuestras percepciones, y no acerca de las verdaderas condiciones del mundo. Los autores y creadores de signos no controlan los significados a través de sus intenciones; en vez de esto, sus significados son “deconstruidos”. No hay un modo de llegar al sentido definitivo de algo, ya que el significado siempre está retenido... Esta incapacidad para obtener un significado o experiencia puros o sin fisuras, es la premisa del arte que denominamos posmoderno. Y es también algo que caracteriza a la mayor parte de la fotografía artística posmoderna, ya sea de un modo explícito o implícito.

Para Derrida, la deconstrucción del lenguaje implicaba investigar modos en que las palabras (como unidades que se refieren a conceptos particulares) conllevan, por implicación, el borrado de posibilidades referenciales alternativas, y operan dentro de una cadena de significación en la que la que cada palabra consiguiente contribuye a orientar la línea de desarrollo de la interpretación. Aquí, el énfasis se hace en el juego de significados, en la laxitud de fijeza. En el ámbito de lo visual, se podría decir que una imagen deriva su fuerza no sólo de aquello que representa, sino también de aquello a lo que se opone. Además, los códigos tecnológicos y estéticos que operan sobre la imagen pueden contribuir a la fluidez de significación. El significado se ve aquí, por tanto, como un producto del juego dentro de y entre las posibilidades, y no de estructuras rígidas de lenguaje o de visión.

La posmodernidad introduce la estrategia de la deconstrucción en el arte para hacer frente a esta nueva necesidad de traducción de la realidad en clave de cuestionamiento a través de la distancia, la ironía, la crítica... Frecuentemente implica claves dispersas, estrategias de seducción, formas abiertas que constantemente remiten a la alteridad retomando lo conocido como pretexto.

Por otra parte, en la posmodernidad se pierde la confianza en la coherencia discursiva moderna que articulaba un determinado programa político, teórico, moral o estético. La pluralización de lenguajes, la desaparición de un único punto focal del sujeto, y la primacía del presente en detrimento de la conciencia de

³⁴ Vid. *La diseminación* (1972), Fundamentos, Madrid, 1975 y *Márgenes de la filosofía* (1972), Cátedra, Madrid, 1989.

³⁵ La “deconstrucción” es un tipo de pensamiento que analiza, revisa y critica en profundidad las palabras y sus conceptos. El discurso deconstructivista pone de manifiesto la incapacidad de la filosofía para establecer una base estable, sin dejar de reivindicar su carácter analítico.

temporalidad favorecen formas discursivas que tienen su expresión óptima en el **fragmento**, y que muchas veces no pueden entenderse al margen de la ironía.

El arte posmoderno se constituye sobre el territorio del fragmento, en un movimiento fluctuante entre los planos real e irreal, y estaría más encaminado a la construcción de interrogantes que a la producción de respuestas. En este sentido, el arte está relacionado con una moral posmoderna, que permite al hombre contemporáneo enfrentarse a los riesgos de un mundo cada vez más fragmentado en su esencia y a la pluralidad que amenaza con borrar todo rasgo de identidad. Se establecen relaciones entre la escena del arte y los ámbitos de lo social, con una cierta consciencia del presente y sus contradicciones, y de los múltiples mecanismos de configuración e identificación del sujeto

En el arte posmoderno ha tenido lugar un giro epistemológico relacionado con el papel de la representación de la realidad y el valor otorgado a nuestra experiencia en la cultura contemporánea del consumo. Desde el pensamiento post-estructuralista y el anuncio del final de los “grandes relatos”, de utopías y de formas ideológicas, se ha enfatizado la *discontinuidad* entre nuestra realidad y nuestra experiencia. Vivimos en una realidad codificada en las imágenes de los mass media, por lo cual es una realidad “medial”, constituida por el **simulacro**. Según Jean Baudrillard, el concepto de simulacro es “la simulación de algo que en realidad que nunca existió”, y se relaciona con el hecho de que en la sociedad contemporánea ya no podemos relacionarnos con la realidad misma, sino con el conjunto de representaciones que pasan por realidad (en “Cultura y simulacro”³⁶ el autor considera como un emblema de esta lógica a Disneylandia, cuya realidad consiste en un ser un universo de ficciones). El simulacro es una especie de copia sin original, y no representa la realidad, sino que la ya la precede y la sustituye.

Para Jean Baudrillard, la posmodernidad ha dislocado cualquier relación directa entre el significante y lo real. Las imágenes son centrales a la cultura de consumo, pero implican relaciones referenciales y discursivas, más que de representación. La parodia, el pastiche y la ironía se imponen a movimientos previos de la cultura popular y artística. En consecuencia, se cuestionan las nociones de originalidad y genio del artista anteriormente valoradas en el arte y la literatura, y se enfatiza el “vacío” del significante.

La realidad objetual desaparece tras su puesta en escena, tras su representación como imagen; el concepto de simulacro sobrepasa a la representación y a la reproducción, produciendo una “**hiperrealidad**”³⁷ sintética, una “realidad sin origen o realidad”. La hiperrealidad es, según Baudrillard, algo que es más real que lo real, el efecto de sustituir lo real por sus propios signos en las sucesiones de simulacros. El reforzamiento de realidad es siempre el paso consecuente con la pérdida de realidad (en la medida que la técnica y la nitidez de la imagen se perfeccionen, la ilusión se va). Las imágenes no son ya parte de las cosas, ya no son reflejo de esa realidad, sino que la transforman. Y es que la hiperrealidad no está necesariamente más cerca de la vida, sino todo lo contrario: cuando la apariencia deviene pura evidencia, lo hiperreal con su pretendido efecto de realidad, lo que hace es elevar todo a la categoría de la trivialidad estética, diluyendo lo real en el simulacro.

³⁶ Vid. BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro* (1978), Kairós, Barcelona, 2008.

³⁷ El término de “hiperrealidad” se utiliza para denominar la incapacidad de la conciencia para distinguir la realidad de la fantasía, especialmente en las culturas posmodernas tecnológicamente avanzadas. Es, por tanto, un síntoma de la cultura posmoderna, y se refiere a reproducciones de apariencia fundamentalmente vacías, que sin embargo pueden provocar efectos reales en la conciencia.

En este contexto, la responsabilidad del artista en la tarea de producción de imágenes se hace especialmente necesaria.

La crítica artística post-estructuralista ha interpretado la producción artística posmoderna como una crítica hacia el papel del arte en la cultura occidental y el papel del artista en relación a su obra. Ya no hay lugar para pensar en la autenticidad de la experiencia, en el genio o la originalidad del artista. El arte parece decirnos que las cosas están agotadas, y que estamos atados a lo que vemos.

Además, hoy en día descubrimos una creciente dificultad a la hora de cartografiar la multitud de estrategias que se producen en la configuración de una mirada que abarque una situación de pluralidad extrema. Ya no podemos determinar una aventura singular sobre la realidad ni sus representaciones con autoridad ni con convicción, y la obra de arte debería estar más destinada a documentar la creencia de que aquello que valoramos es sólo un constructo que ocupa una posición de poder en nuestra cultura, y a aplicar una reflexión en un espacio controlado, a modo de territorio de proyección y búsqueda.

El arte posmoderno, por tanto, apunta hacia la necesidad de que la obra funcione como dispositivo de reflexión y análisis, como proceso abierto más que como proceso estético, como forma crítica de ampliar desde los más diversos planos nuestra experiencia de vida.

2.3. LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA POSMODERNA

La actividad fotográfica posmoderna tiene un vínculo estético-político con el proyecto de la vanguardia histórica (la posmodernidad se considera, de alguna manera, una neo-vanguardia), y está relacionada con el contexto geopolítico conservador de finales de los años setenta y los años ochenta. Esta neovanguardia supone una cierta toma de postura política que busca contrarrestar los efectos neoconservadores en el ámbito cultural. Además de resistirse al neoliberalismo económico en relación a la privatización de la cultura, tienen lugar también “guerras culturales” protagonizadas por reivindicaciones identitarias (luchas contra la crisis del sida, contra la censura cultural, énfasis en los discursos feministas, de género, del papel de la periferia...).

Hal Foster habla al respecto de una “posmodernidad de resistencia”³⁸, frente a la vertiente de la posmodernidad estética, estilística. Esta “posmodernidad de resistencia” continúa un pensamiento político de izquierda, que nos lleva a unas fuentes teóricas como Marx, Althusser, la Escuela de Frankfurt (Adorno, Benjamin, Bloch, Lukács...), Fredric Jameson, el posestructuralismo francés (Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard, Baudrillard...), el psicoanálisis de Lacan, el situacionismo de Guy Debord, T.J. Clark... En lo que respecta al debate posmoderno en relación a la teoría fotográfica, es indiscutible la influencia de los escritos de Walter Benjamin (en especial “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”³⁹), referencia fundamental en escritos posteriores tan relevantes como *Sobre la fotografía* (1973), de Susan Sontag, o las teorías de Craig Owens y Rosalind Krauss sobre los conceptos benjaminianos de la alegoría y la relación entre texto e imagen, respectivamente.

La fotografía posmoderna es, en realidad, una categoría ambigua (ya de por sí el concepto de posmodernidad es ambiguo, abarca prácticas antagónicas). Pero a pesar de sus particularidades y posiciones antagónicas, presenta ciertas condiciones comunes. Un signo distintivo de la práctica fotográfica posmoderna es la crítica al canon del arte moderno de Clement Greenberg y Michael Fried, que defendía la autonomía de las disciplinas artísticas según los límites de su propia especificidad, legitimando de un modo formalista un arte despolitizado.

También en oposición a la concepción moderna, se desmitifica la figura del artista, que ya no sólo trabaja en el estudio, sino ahora también trabaja como teórico, sociólogo, docente, etc. Artistas como Martha Rosler, Jeff Wall, Victor Burgin, etc., adoptan una actitud crítica contra la despolitización del arte del formalismo moderno, intentando restaurar las relaciones entre práctica artística y práctica social.

La fotografía posmoderna parte de un rechazo esencial a la “straight photography”, y entre sus prácticas aparecen diversas combinaciones de imagen y texto, puestas en escena, secuencias y contra-narrativas varias, concepciones pictorialistas... Surge una tendencia que consiste en una fotografía que se aleja de la idea de instantaneidad y de reflejo directo de la realidad vivida, en favor de la representación de objetos y

³⁸ Vid. FOSTER, Hal: “Postmodernism: A Preface”, en *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

³⁹ Vid. BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” (1935), en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.

escenas escenificados y dispuestos de acuerdo a un determinado diseño formal y conceptual. Este tipo de fotografía adquiere un fuerte componente narrativo, y por extensión, también frecuentemente uno componente moral, ideológico o filosófico, que la hace funcionar como un acertado dispositivo de reflexión y de crítica de la representación y de la sociedad (en un sentido de “retórica comprometida”).

En la modernidad la fotografía, basada en su realismo, encontraba generalmente su justificación (como el resto de los medios) en las cualidades únicas de sus recursos; en las limitaciones específicas se hallaban precisamente las cualidades potenciales del medio:

- El fotógrafo debía encontrar (no inventar) sus materias;
- No se permitían alteraciones de ninguna forma del segmento elegido;
- Predominaba la mirada “objetiva”;
- Se debía evitar manipular la exposición de los negativos;
- El ideal era una fotografía de máxima perfección técnica, con una amplia gama de grises;
- Se despreciaba la creatividad, así como afectaciones pictóricas o gráficas.

Cuando la fotografía es finalmente aceptada como práctica artística moderna (con un énfasis en la estética y la impresión cuidada de la imagen), los artistas posmodernos empiezan a plantear otros usos de la fotografía, que entre otros incluyen el pastiche o la apropiación, haciendo referencia a la cultura popular para cuestionar las nociones de galería de arte o de objeto artístico. En la posmodernidad se invierten los principios estéticos básicos anteriores, apostando por la negación consciente de los principios modernos de la “straight photography”, por una libertad sin escrúpulos y por la subversiva pérdida de respeto al medio:

- El artista inventa o fabrica la materia a fotografiar;
- Hay una libre elección de los métodos;
- Se opta por una libertad en los tiempos de exposición de las copias, según las intenciones del artista.
- La finura técnica ya no es el signo de la calidad artística;
- El logro creativo del fotógrafo-artista reside en la habilidad para crear un **objeto pictórico autónomo**.

Podemos decir que la fotografía es uno de los medios protagonistas en la actividad artística posmoderna, ya que se está basada en una serie de paradojas que encajan con las paradojas de la posmodernidad, subvirtiendo su presunta naturalidad y autenticidad con fines políticos, más o menos abiertos, y haciendo evidente la naturaleza codificada de todo mensaje cultural. El impacto central de la posmodernidad en el ámbito de la fotografía consiste precisamente en desestabilizar los vínculos entre representación y realidad. Además, la fotografía cuestiona las nociones de autoría, originalidad, unicidad, copia, alta y baja cultura, reproductibilidad de la obra de arte, autenticidad y mentira.

Andy Grundberg⁴⁰ habla de una tendencia ya existente en algunas fotografías de principios del siglo XX que presentan muestras de humor, ironía, y un sentido de lo apocalíptico como estrategias que predicen lo posmoderno. La modernidad fotográfica, como estética del siglo XX que suscribía el concepto de “lo fotográfico”, basaba sus juicios críticos en lo que debía constituir una buena fotografía, según un canon que lo definía (y lo limitaba), entre otras cosas, por unas características únicas que conllevaban una verosimilitud

⁴⁰ Vid. GRUNDBERG, Andy: “The crisis of the real: Photography and postmodernism”, en WELLS, Liz (ed): *The Photography Reader*, Routledge, Nueva York, 2003, pp. 164-179.

mayor que en otros medios representacionales. La modernidad defendía la especificidad de medios (la pintura debía hacer lo que sólo la pintura podía hacer, y otro tanto ocurría con la fotografía).

Sin embargo, en un momento irrumpen en la escena artística los proyectos de artistas como Ed Ruscha, Lucas Samaras, Robert Rauschenberg, David Hockney, Andy Warhol, o Bernd e Hilla Becher, autores que “pierden el respeto” a la fotografía y la incorporan libremente como medio a sus prácticas, o le dan usos diferentes a los establecidos. Artistas como éstos sientan las bases para la inminente explosión de la fotografía posmoderna.



Lee Friedlander: “Mount Rushmore, South Dakota” (1969)

Por otra parte, fotógrafos documentalistas como Walker Evans, Robert Frank o Lee Friedlander crean imágenes que trascienden la representación literal de lo fotografiado, creando verdaderos símbolos e imagerías con enfoques sociales o políticos, trabajando frecuentemente en el terreno de la metáfora. Por ejemplo, la fotografía “Mount Rushmore, South Dakota” (1969), de Friedlander, parece contener una función crítica en un sentido posmoderno, anticipando las ideas de pensadores como Baudrillard, en el sentido de mostrar cómo la realidad está compuesta de imágenes.

Según Andy Grundberg, una característica esencial de la fotografía que se quiera llamar posmoderna es la autoconsciencia de estar inserta en una cultura basada en la cámara y destinada a la cámara⁴¹, como por

⁴¹ GRUNDBERG, Andy: *Op. cit.*, p. 170.

ejemplo, encontramos en la serie “Untitled Film Stills” de Cindy Sherman: aunque estas fotografías cuentan con un componente de autorretrato, son, sin embargo, constructos deliberados que beben de fuentes tan diversas como la publicidad, el cine, la moda o la televisión, y niegan la esencia del autorretrato precisamente en favor de la construcción de estereotipos de género y de identidad. Como Sherman, otros autores como Eileen Cowin, Laurie Simmons, Richard Prince, Tracey Moffatt o Louise Lawler emplean la máscara fotográfica para proponer, en modos diferentes, nuevos significados que van más allá de la representación singular de los elementos que aparecen en la imagen. La cualidad de *máscara* es característica de la fotografía fabricada posmoderna, y posibilita la creación de sustitutos de realidades.

Grundberg señala que la fotografía supone una moneda de cambio muy común en el intercambio cultural de imágenes, y debido a ello, evita el aura de la autoría que el pensamiento posestructuralista pone en cuestión⁴². Por lo menos, lo hace en mayor grado que la pintura o la escultura, y está más ligada a la cultura de masas y de producción de imágenes de consumo, de manera que el público está más familiarizado con ella. La fotografía posmoderna se aparta del hermetismo moderno, y de la tiranía de la autorreferencialidad (arte sobre el arte, fotografía sobre la fotografía) incluyendo el mundo cultural del cual forma parte. Mientras que una de las premisas de la teoría del arte moderno era la insistencia en la autonomía y pureza de la obra de arte, la práctica posmoderna, en cambio, enfatiza la contingencia y primacía de los códigos culturales.

Grundberg⁴³ apunta: “El arte posmoderno acepta el mundo como una interminable sala de espejos, como un lugar donde todo lo que *somos* son imágenes, como en el mundo de Cindy Sherman, y donde todo lo que *conocemos* son imágenes, como en el universo de Richard Prince. No hay lugar en el mundo posmoderno para una creencia en la autenticidad de la experiencia, en la santidad de la visión del artista individual, en el genio o la originalidad. Lo que el arte posmoderno nos dice finalmente es que las cosas se han gastado, que estamos al final de la línea, que somos todos prisioneros de lo que vemos”.

En la posmodernidad, por tanto, la fotografía cobra crucial protagonismo y se hace especialmente relevante en la tarea de cuestionar las reglas y las estrategias de representación. La fotografía tiene un peso y una presencia singular en la “iconosfera” de la cultura de masas de las sociedades avanzadas, y los autores posmodernos utilizan frecuentemente el medio fotográfico para plantear preguntas acerca de la problemática de la representación en el contexto sociológico contemporáneo. Una intención recurrente de la fotografía posmoderna es la de “hacer visible lo invisible”, un objetivo cuyas estrategias están determinadas por un nuevo contexto: el mundo de las imágenes producidas en masa, en el que los artistas intentan desenmascarar las apariencias revelando sus códigos. Además, una parte significativa del arte posmoderno está basado en usos fotográficos animados por un impulso crítico, o si se prefiere, deconstructivo. Su intención está, en general, menos inclinada a provocar sentimiento que a provocar pensamiento.

En su artículo “Nota sobre la fotografía y el simulacro”⁴⁴ (1983), Rosalind Krauss analiza (a partir del caso de Cindy Sherman) la nueva concepción de lo fotográfico, enfatizando su carácter crítico en el proyecto de

⁴² *Ibidem*, p. 173.

⁴³ *Ibidem*, p. 178

⁴⁴ “Photography and the Simulacrum” fue publicado originalmente en la revista “October” nº 31 (invierno de 1984), pp. 49-68, y traducido al castellano (“Nota sobre la fotografía lo simulácrico”) en “Revista de Occidente” nº 127 (diciembre de 1991), pp. 11-34.

deconstrucción en el que el arte se distancia de sí mismo, en una suerte de metalenguaje “con el que es posible actuar sobre el plano mitogramático del arte explorando simultáneamente el mito de la creatividad y de la visión artística, así como la inocencia, la primacía y la autonomía del “soporte” de la imagen estética”⁴⁵.

La fotografía posmoderna trata de reconquistar, bajo la forma de simulacro, el déficit posmoderno de realidad, ofreciendo imágenes con un valor más imaginario que utópico o ideal. Las fotografías posmodernas comparten una condición paradójica y ambigua, adquiriendo un status que queda a caballo entre lo real, lo simulacral y lo ficticio, bajo la forma de pura apariencia.

La fotografía posmoderna, además, reutiliza imágenes preexistentes y se apropia de iconos preexistentes, transformándolos. Craig Owens habla de un “impulso alegórico”⁴⁶ en el arte y en la fotografía de la posmodernidad, vinculando la actitud duchampiana del *ready-made* con la apropiación de imágenes, iconos e ideas culturalmente determinadas para señalar otros dominios de significación. Según Owens, las imágenes alegóricas son imágenes apropiadas; el alegórico no inventa imágenes, sino que las confisca. Luego, añade otro significado a la imagen, un significado alegórico que suplanta o se añade a un significado previo. En este marco surgen prácticas deliberadamente apropiacionistas; artistas como Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, Laurie Simmons, o Louise Lawler utilizan la fotografía para apropiarse de imágenes, modelos, o estereotipos sociales, y otros autores como los Becher, Thomas Ruff o Thomas Struth utilizan el mismo medio para apropiarse de objetos y espacios...

Podemos señalar en esta nueva “fotografía tras la fotografía artística” un nuevo interés por el referente (ahora entendido no como algo dado, sino como problema). Verdaderamente, la fotografía supone una instancia crucial en la posmodernidad, ataca las nociones de subjetividad y originalidad centrándose en cuestiones relativas a los conceptos de autoría, unicidad, simulación, estereotipo, posición social y/o sexual del objeto de observación e incluso del propio sujeto que observa, y viene inequívocamente ligada a algunos dispositivos fundamentales tales como serialidad, repetición, apropiación, intertextualidad, simulación, pastiche... En estos casos, la fotografía determina un uso con una finalidad específica y una aproximación instrumental. Es a partir de los años 80 cuando el impulso deconstructivo del arte posmoderno se hace especialmente relevante en el dominio de la fotografía, que se caracteriza por una destacada y compleja intertextualidad, evolucionando hacia lo que se ha llamado “postfotografía” y que a continuación desarrollaremos.

La fotografía objeto de esta investigación, que frecuentemente tanto se puede asemejar a esta otra fotografía informal, no-artística, aparentemente susceptible de ser realizada por cualquiera de nosotros, puede ser, sin duda, definida como posmoderna. Posmoderna al menos en como originadora de un sentido potencialmente múltiple, fruto de las intenciones, juegos y trampas que el artista desarrolla en el medio, y posmoderna también como desencadenante del rico juego de expectativas y consiguientes especulaciones que suscita en el espectador, inevitablemente seducido por la ambivalente indiferencia insinuada en sus imágenes.

⁴⁵ KRAUSS, Rosalind: “Nota sobre la fotografía y el simulacro”, en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2002, p. 229.

⁴⁶ Vid. OWENS, Craig: “El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo”, en Revista “Atlántica” Nº1, Las Palmas de Gran Canaria, Mayo 1991, pp. 32-40.

2.4. POST-FOTOGRAFÍA: DESPUÉS DE LA FOTOGRAFÍA

2.4.1. La fotografía en la era digital

La digitalización de la fotografía aparece por primera vez en los años 60 y 70, y se desarrolla en el campo de los medios de comunicación de masas en los 80. Para la fotografía como arte, la gran revolución que la digitalización supuso tuvo un efecto particularmente destacado en las posibilidades de manipulación de imágenes fotográficas en el ordenador con software de procesamiento de imagen. El cambio más destacable en la práctica fotográfica como resultado de la introducción de la tecnología informática es el paso del cuarto oscuro a la pantalla luminosa del ordenador, hecho que se generaliza en la década de los 90, dando lugar a un proceso no químico, más limpio, más propio de un trabajo de oficina.

Otro cambio evidente consiste en que el centro del proceso creativo cambia; anteriormente los fotógrafos necesitaban contar con un laboratorio y un cuarto oscuro, a la manera de los estudios de los artistas del Renacimiento, mientras que hoy en día se puede trabajar prácticamente desde cualquier parte, dado que la edición de la imagen se lleva a cabo en un ordenador.

Por otro lado, también tiene lugar una mayor expansión del potencial de la fotografía. Debido a la composición digital del material de la imagen en la fotografía, el cine y el software interactivo, éstos pueden combinarse entre sí más fácilmente, fluyendo de unos a otros (por ejemplo, Adobe cuenta con diferentes programas de diseño gráfico, edición de imágenes fotográficas y edición de vídeo que son altamente compatibles, posibilitando la construcción de mundos virtuales).

Las posibilidades de retoque de la imagen fotográfica han sido rápida y altamente mejoradas en un espacio de tiempo relativamente breve, y las posibilidades de correcciones, que van más allá de la mera eliminación de fallos técnicos en la imagen, son cada vez más sencillas y más frecuentemente usadas. El resultado de manipulaciones como el contraste, la iluminación, o la solarización de la imagen (que anteriormente sólo era posible realizar, de un modo laborioso, en el laboratorio analógico tradicional) pueden ser ahora mostradas en la pantalla inmediatamente, y si es necesario, se pueden intensificar, reducir o deshacer, lo cual ahorra un tiempo y esfuerzo considerable. Además, se ha demostrado que las posibilidades expresivas para el fotógrafo se han expandido casi infinitamente, y la imagen puede revisarse hasta un nivel de pixel.

Durante un tiempo existió la duda de si la fotografía, como imagen estática obtenida con la cámara, se vería en desventaja como resultado de los desarrollos técnicos digitales de la imagen. Se esperaba que la imagen fotográfica fuera a desarrollarse como una imagen en movimiento, tridimensional e interactiva. También se especulaba acerca de si la fotografía documental y periodística (y también artística) perdería su credibilidad una vez fuera completamente digital.

El uso de las tecnologías informáticas y la fotografía digital en el último cuarto del siglo XX fomentó nuevas expectativas acerca de las consecuencias de la fotografía: en principio parecía presagiar el fin de la fotografía entendida como imagen estática, especulando que la fotografía se disolvería dentro del vídeo, el arte multimedia, el cine o los software interactivos. Pero no ha sido éste el caso; la fotografía ha mantenido un papel firme en la cultura mediática, conservando un papel tan sustancial como antes. Lo que ha ocurrido es

que la digitalización ha enriquecido la fotografía con numerosas posibilidades visuales. Como resultado, la digitalización ha fortalecido la relación de la fotografía con la más clásica tradición de imágenes estáticas: la pintura.

Con la imagen estática de la fotografía digital podemos entretener a la memoria. Los artistas que trabajan tanto con fotografía como con cine saben bien cómo imagen estática e imagen en movimiento funcionan diferente. Las imágenes estáticas tienen un efecto *condensador*: el centro de la experiencia es recapitulado y simbolizado en ellas, y los individuos se pueden apropiar de ellas para usos determinados.

La fotografía, por tanto, no sólo no ha desaparecido, sino que se ha fortalecido, y como modo de expresión visual es más sólida que nunca. En las fotografías digitales se puede hablar, más que nunca, de satisfacción de deseos: las cosas que no son posibles en la realidad se logran en forma de representación. Un mecanismo, descrito por E.H Gombrich⁴⁷ como “sustitución”, podría ser la causa de la perseverancia de la imagen estática fotográfica en la cultura mediática. Los seres humanos tenemos una tendencia a crear “sustitutos” de las cosas, cuestiones o ideas que nos importan, a través de la representación. Según sugiere Gombrich, esta necesidad estaría enraizada en la propia naturaleza biológica humana: siempre hay una necesidad de imágenes estáticas con su función específica e icónica al respecto. La fotografía, con su relación directa con el mundo físico como forma mecánica de mimesis, satisface esta necesidad literalmente. Las obras de arte (y por tanto, también las fotografías artísticas) pueden funcionar como metáforas visuales para determinados valores.

En el plano del mercado de arte, las fotografías nunca antes se habían vendido en tan alto número, ni a precios tan elevados en ferias de arte, galerías y casas de subastas. El mecanismo de edición de la fotografía se limita, para dar a la imagen fotográfica (en principio capaz de ser reproducida infinitamente) una cierta exclusividad. De un modo bastante contrario al anunciado “fin de la fotografía”, la posición de la misma en un contexto digitalizado y mediático no parece ni mucho menos debilitada. Además, el desarrollo ético entre los productores de imágenes y el conocimiento y capacidad de lectura de los espectadores (cada vez mayor, debido a la creciente familiaridad con los numerosos lenguajes visuales en la actualidad), contribuye a esta madurez de la fotografía y de los medios expresivos que utiliza.

2.4.2. La fotografía más allá de la fotografía: “Post-fotografía”

Hoy en día encontramos que ya no podemos extraer una definición simple del medio fotográfico. La fotografía es llevada hacia sus propios límites, convirtiéndose en un término inserto en una serie de operaciones artísticas en expansión, ninguna de las cuales puede reducirse a un medio unificado. Nos encontramos con una gran variedad de prácticas que *convergen* en lo fotográfico, aunque ninguna esté completamente contenida dentro de ello. En este contexto de transformación y redefinición del medio fotográfico, en ocasiones resulta demasiado encorsetado llamar “fotógrafos” a muchos artistas que trabajan en lo fotográfico, a pesar de que sus obras echen mano del medio fotográfico como vehículo, y aunque a veces sus trabajos supongan algunas de las propuestas más provocativas de la fotografía en el arte actual. Si reflexionamos acerca de los últimos años de la práctica artística, podemos decir que ya no hay algo que

⁴⁷ Vid. GOMBRICH, Ernst. H., “Meditations on a Hobby Horse, or the Roots of Artistic Form”, en *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, Londres, 1963, pp. 1-11

pueda definirse como fotografía, puramente hablando. En efecto, no hay ningún principio organizativo ni una tecnología dominante que garanticen a la “fotografía” un significado singular o no problemático en la actualidad, y hoy más bien podemos hablar de **post-fotografía**.

Uno de los grandes dilemas de lo fotográfico en la actualidad está relacionado con la superación de la iconicidad hacia lo objetual. Hoy ya no es tan importante qué contiene una imagen, sino cómo se comunica, en qué modo, teniendo en cuenta la infinidad de matices denotativos. A pesar de que en sus orígenes la fotografía fue un hallazgo de gran valor científico que permitía reproducir lo visible con una gran exactitud, hoy, sin embargo, es una forma omnipresente y ya no tiene tanta importancia el controlar la toma y el proceso. La llamada “fotografía después de la fotografía” no se debe solamente a un cambio esencial en el modo de producción (de analógico a digital), sino a un cambio también en los *usos* y la *recepción* que tenemos hoy respecto al medio.

Cuando se interpreta una imagen ya no nos apoyamos en lo que históricamente hemos asumido de la condición fotográfica (esta premisa es extrapolable también a otros medios), sino que la imagen toma un valor dependiendo de su presentación o de nuestros propios juicios. Nuestro imaginario colectivo está basado en imágenes que absorbemos continuamente, no en visiones reales obtenidas empíricamente. Hoy en día resulta más difícil que nunca distinguir lo factual de lo ficticio, nuestras vivencias se confunden con nuestra imaginación en la era de la virtualidad. Las imágenes digitales nos ayudan a entender esa realidad nueva; es un archivo inmaterial que podemos retocar hasta el infinito, y enviarlo a cualquier parte del mundo. En esta era de la post-fotografía, los signos “descontaminados” ya no existen, ya forman parte de un pasado.

A finales del siglo XX la importancia del medio fotográfico se hace más que evidente; especialmente en los años 80 y 90 se consolida un discurso claro en relación al medio fotográfico. No sólo aparece como nuevo género *artístico*, sino que además consigue un lugar definitivo entre otros de mayor tradición, como la pintura, la escultura o la instalación, tanto en el circuito de galerías comerciales como en el de museos públicos e instituciones. Con la crisis de los géneros artísticos tradicionales la fotografía se hace un hueco en la tarea de rehabilitar las potencialidades icónicas de la imagen⁴⁸.

La fotografía tiene hoy un status de autonomía que supera las nociones de lo icónico, lo sintáctico y lo representativo. El desarrollo de las tecnologías digitales ha expandido los límites de lo propiamente fotográfico, con lo cual resulta muy difícil establecer fronteras que separen la fotografía de la pintura, del vídeo o del cine. Ya no podemos asumir que una imagen fija impresa fotográficamente es la imagen por excelencia de la fotografía, sino una de las muchas realizaciones posibles de una serie de prácticas alrededor de la producción en el campo visual. Por lo tanto, la fotografía ya no tiene ninguna estabilidad ontológica⁴⁹.

Víctor del Río señala: “La postfotografía no es, por tanto, el resultado de un cambio de tecnología en la producción de la imagen, y no responde a los endeble dilemas teóricos entre lo analógico y lo digital. La

⁴⁸ Del RÍO, Víctor: *Fotografía Objeto. La superación de la estética del documento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 75.

⁴⁹ LOWRY, J., GREEN, D., CAMPANY, D.: Prefacio en CAMPANY, David (ed): *¿Qué ha sido de la fotografía?* Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 8.

composición originaria de las imágenes, el hecho de que tengan un origen químico o numérico resulta en la mayor parte de los casos anecdótico. Es la constitución de un soporte fotográfico donde se describe una serie de pragmáticas con las que la imagen cobra relevancia más allá del acto fotográfico para constituirse como obra”⁵⁰.

Lo que resulta evidente es que la nueva instauración de lo fotográfico ha puesto en un segundo plano su mérito documental y se ha desarrollado el medio hacia otros ámbitos más intelectuales. Lo fotográfico se reconsidera como algo diferenciado de lo que abarcaba el género hasta entonces en su relación con el arte. La fotografía, lejos de estar obsoleta (como tantas veces se ha afirmado en relación a la popularización del video), ha vuelto como una forma de relativa venganza respecto a las características distintivas del medio, a veces revigorizando algunas de sus formas más tradicionales, como por ejemplo la imagen documental. Incluso en el ámbito de la creación de la ficción, en particular de las ficciones fotográficas que nos ocupan aquí, encontramos autores que mantienen todavía una conexión con las funciones documentales (por ejemplo, Gregory Crewdson elabora fotografías cinematográficas intensamente artificiales que evocan la irrealidad de Hollywood, pero que sin embargo también reflejan con una fidelidad muy particular la oscura psicología que amenaza la existencia suburbana norteamericana).

Recientemente ha surgido una nueva escena en la que la fotografía no sólo refleja el mundo real factual y la experiencia vivida, sino que también reconoce la diferencia, esperanza y posibilidad a través de una imaginación que creativamente redefine la realidad y la representación. Una de las líneas de pensamiento y práctica que se han hecho más y más sólidas en la fotografía artística de los últimos años es la que plantea la reinención de la fotografía documental, a través del trabajo de artistas que se mueven entre los hechos y la ficción de una manera sugestivamente incierta. La indeterminación fotográfica cuidadosamente escenificada a caballo entre el hecho y la ficción sirve para múltiples propósitos: puede, por un lado, provocar una consciencia ante las convenciones de objetividad asumidas por las tradiciones documentales del pasado, revelando sus puntos ciegos. Y además puede destacar cómo la fotografía puede no sólo acceder al pasado, sino también producir y autorizar algo nuevo (una identidad, una historia, una experiencia) mediante su misma visualización.

Roland Barthes argumentaba que la fotografía representa lo que “ha sido”, el pasado, refiriéndose a la capacidad del medio como índice de un momento previo en el tiempo. La fotografía experimental reciente ha transformado este tiempo verbal una vez privilegiado, en el mucho menos seguro futuro perfecto, en lo que “habrá sido”, proponiendo el imaginario documento de una realidad potencial que puede ocurrir. Esta nueva implicación intercambia de una manera casi lúdica las conclusiones históricas aparentes (el pasado como algo definitivamente capturado) por una memoria anticipatoria o una representación futura, mediante la cual la fotografía revela realidades virtualmente venideras, proyectando nuevas posibilidades a destiempo y formando comunidades de espectadores emergentes.

Algunas prácticas fotográficas actuales cuentan con la performance como medio de llegar a la imagen final, lo cual puede ser visto como inserto en la tradición del cine y la interpretación, pero también sugiere que la fotografía ofrece la posibilidad de ganar libertad frente a las construcciones rígidas del género, enfatizando la fluidez, la mezcla creativa de categorías y la ambigüedad visual.

⁵⁰ Del RÍO, Víctor: *Op. cit.*, p. 107.

La fotografía se hace “performativa” cuando echa mano de un modo de representación que no asume a los sujetos representados como existentes previamente, y que *produce* los efectos que describe. En *El acto fotográfico*⁵¹, Philippe Dubois analiza el valor de la naturaleza fotográfica como acto performativo, circunstancia que condiciona la información visual que la fotografía muestra. En la introducción a este libro, Dubois escribe: “Si hay en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que me parece de una gravedad absoluta es que, con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible. La foto no es sólo una imagen (el producto de una técnica y una acción, el resultado de un hacer y un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también de entrada, un verdadero acto icónico; una imagen, si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin hacer literalmente la prueba: algo que es a la vez y por tanto una imagen-acto, pero sabiendo que este “acto” no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación”⁵².

La vida, lo real, se convierte en un objeto de continua negociación, más que en un objeto pasivo y sumiso a regímenes establecidos. Las estrategias que presentan las nuevas formas de fotografía rompen con las asunciones tradicionales de realidad documental. La nueva implicación ética de la fotografía también tiene una correspondencia en la hibridación del propio medio, que coquetea con materiales diferentes y con procedimientos no fotográficos. En consecuencia, esta redefinición de la fotografía imposibilita su definición esencial e invita a continuar su transformación en curso. En resumen, podemos destacar de la fotografía artística actual esta relación paradójica entre dos desarrollos: la confusión del medio a través de una gran variedad de convenciones mezcladas, de materiales y de tecnología, que parecen negar una claridad de significado, y la reinención de la representación y de las relaciones con lo documental, que dificulta a veces el acceso al asunto tratado en la imagen.

2.4.3. La fotografía-simulacro como realidad en sí misma

El acto de ver es un acto de interpretación: es a la vez reflexivo y condicionado por el contrato social. La omnipresencia de la fotografía en nuestros días, hasta cierto punto, distorsiona nuestra relación con el entorno; en un mundo donde todo es susceptible de ser fotografiado (y por cualquiera) el status de la fotografía incrementa su ambivalencia, y esto, junto con la sobredosis de imágenes cotidiana que contribuye a la banalización de la realidad, acentúa la dificultad para entender la artisticidad de la fotografía.

Si bien la fotografía clásica, la llamada fotografía “documental”, estaba basada en la idea de que el fotógrafo no colaboraba con el tema de la imagen ni tampoco interfería en relación a lo que aparecía ante su objeto, hoy podemos afirmar que la fotografía actual ha cambiado sustancialmente, incluyendo otras muchas posibilidades.

Podríamos decir que la mentira aparece en la base de todas las estéticas de los últimos años. O por lo menos, la “no-verdad”, la ocultación de ésta. Nos encontramos en un momento marcado por la simulación, la

⁵¹ DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1994.

⁵² DUBOIS, Philippe: Introducción de *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p. 11.

fragmentación, la representación, el truco, el simulacro... Todo aquello que ha llegado a reemplazar la realidad.

La representación ha sido siempre algo intrínseco al medio fotográfico, pero ya hace algún tiempo que no creemos en la concepción de la imagen como reflejo de la realidad, y sabemos que es ya su mismo objeto, la imagen-objeto que se revela como una nueva realidad en sí misma. De esta manera, podemos hablar de una post-fotografía que supone un soporte, una técnica y una garantía de una artisticidad nueva, y que sin embargo conserva la ilusión fundamental de la fotografía: la ilusión de que ha habido algo en el mundo, y de que la fotografía es una prueba de ello.

En la actualidad las categorías de ficción y realidad se confunden constantemente, y sabemos que la fotografía no es sólo un índice de realidad; su indiscreción necesaria y constitutiva le permite excitar en nosotros unas preocupaciones diferentes, o el deseo de escapar de una pesadilla de mezclas de distintos planos de realidad, de zonas de indeterminación, del espacio frío, distante y casi seguro que ofrece el mundo de la representación... El fotógrafo ya no quiere ser testigo de lo que acontece si no es manteniéndose al margen, manteniendo una relación exclusivamente instrumental e instantánea, el tiempo de un disparo.

En este contexto la fotografía se redefine como nuevo género artístico potenciando especialmente su “documentalidad paradójica”, en relación a la verosimilitud que permite la toma directa de realidad, pero que sin embargo ha sido organizada connotativamente. La fotografía actual se constituye como un territorio intenso de búsqueda y de proyección, en busca de una adecuación consciente y necesaria a lo que podemos llamar los “síntomas del presente”.

A los avances tecnológicos de la fotografía digital y a la democratización del medio debemos añadir la constatación de una creciente escenificación de los múltiples factores que conforman nuestra experiencia/existencia como un poderoso dispositivo narrativo, con frecuencia extrañamente relacionados y difícilmente analizables por separado. La fotografía aquí desempeña un papel esencial: el de reflejarnos en el espejo de nuestra realidad aparente. No sólo nuestras imágenes, sino también de nuestro reflejo, del reflejo de todo lo que abarcan nuestros límites preestablecidos y de la tipología de esos mismos límites, que son nuestro entorno. El desarrollo de estas cuestiones tiende hacia la idea genérica de ficción como un síntoma más de la realidad, y acaso también como medio para conocerla, permitiéndonos establecer una posible relación de cartografías.

Rodeados como estamos del “efecto de realidad” producido por la simulación y los signos, vemos cómo la fotografía ya no tiene que guardar necesariamente un lazo interno con el modelo. Roland Barthes apunta que la fotografía, ya que es contingente (fuera de sentido), tan sólo puede significar adoptando una *máscara*. Aquí empezaría la región “difícil” de la fotografía.

Se dice que la fotografía es una “imagen cerrada” en la medida en que su vinculación con el referente sigue siendo fuerte. Hoy podemos comprobar cómo el referente ya no se entiende como algo dado, sino como *problema*, y cómo la fotografía, con su valor de verdad cuestionable, ocupa abiertamente el lugar del objeto. Según Philippe Dubois, “en ningún momento, en el indicio fotográfico, el signo es la cosa”⁵³.

⁵³ DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1994. p. 37.

La fotografía tiene una existencia problemática, ella misma produce lo real, crea unas condiciones fabulosas de visión, pero también vela, en su enfoque, aspectos del mundo, inmediatamente declarados marginales. Es, como apunta Jean-François Chevrier⁵⁴, “una herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos, ni tampoco con la reproducción, por muy distante y crítica que sea, de imágenes preexistentes”.

Hoy existe una fotografía que permite un simulacro consciente conservando residuos del “efecto realidad”, y que se ha convertido en un vehículo privilegiado de la experiencia estética contemporánea. Esta fotografía se presenta como un lugar donde cualquier sueño parece poder hacerse realidad (realidad visual, al menos), donde todas las mentiras se recrean con apariencia sorprendente de verdad, donde la verdad deja de serlo para convertirse en información, donde se articula lo poco de realidad que estructura lo real mismo.

La fotografía vuelve a lidiar con el conflicto entre arte y realidad, abriendo la posibilidad de experiencia compartida (aumentando la potencia de las imágenes, ya lejos de imponer la autoridad de la información/documento). Pero esta vez el resultado no es tanto la apertura de lo artístico a lo real como una nueva clausura hacia dentro, ensimismando la estructura como una nueva cápsula formal.

Si bien Bazin⁵⁵ afirmaba que “el potencial estético de la fotografía reside en su revelación de lo real”, hoy podríamos contestar que la fotografía es una recomposición de signos muertos que, lejos de mostrar o ilustrar una vida real, suponen una realidad verdadera en sí misma, y cuyo potencial estético llega a ser totalmente independiente de lo real que en algún momento pudiera haber sido punto de partida.

Hay una trampa, y es la de la semejanza, y lo interesante de la imagen (cuando sabe mantener su secreto) es que desafía precisamente cualquier semejanza. La fotografía ya no es sólo algo que “se parece a”, sino algo completamente diferente, una imagen tecnológica que funciona como dispositivo con un poder de fascinación más allá de la simple credibilidad de lo directamente registrado, que mezcla certeza e incertidumbre, oscilando rápidamente entre novedad y especularidad.

En la fotografía artística posmoderna lo real deja de serlo para convertirse en imagen, y al respecto, Baudrillard⁵⁶ señala que “el decorado engañoso va unido a la evidencia del mundo y a una semejanza tan minuciosa que sólo aparentemente es realista; de hecho es mágica (...) Para mí, una imagen fotográfica sigue siendo menos válida en términos de calidad o de contenido que en términos de fascinación.” Esta fascinación se hace posible mediante los trucos de la fotografía, cada vez más intensamente aprovechados. Y es que la fotografía satisface la exigencia irónica del “como si no estuviera” para llevar al extremo la apropiación representacional del mundo. Esta ficcionalización trae consigo la reducción de lo real (según Barthes, “efecto de realidad”) a efecto intenso de realidad, de realidad más real que lo real, haciendo uso de toda una artillería de retóricas de simulación, autenticidad, espontaneidad, inmediatez... El resultado es “lo hiperreal”,

⁵⁴ CHEVRIER, Jean-François: “El cuadro y los modos de experiencia fotográfica”, en PICAZO, G./RIBALTA, Jorge (eds.): *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, p. 212.

⁵⁵ BAZIN, Andre: “Ontology of the photographic image” (1945) en *What’s cinema?*, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 9-16.

⁵⁶ BAUDRILLARD, Jean: “La foto es muy hermosa, pero no hay que decirlo”, en *El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit*, Anagrama, col. Argumentos, Barcelona, 1998, p. 140.

la sustitución de lo real por sus propios signos, que supone una especie de superávit de realidad. Así, citando otra vez a Baudrillard⁵⁷, encontramos que lo real “se produce a partir de unidades miniaturizadas, de matrices, de bancos de memoria y de modelos de órdenes; de este modo puede repetirse un número infinito de veces”.

Pero acaso la fotografía necesite de algo más para recrear la ficción del arte como nueva realidad, algo que sería tan definitivo como complejo de encontrar. Otra vez Baudrillard señala que “para que una cosa tenga un sentido hace falta una escena, y para que exista una escena, hace falta una ilusión, un mínimo de ilusión (de seducción), de movimiento imaginario (de movimiento imaginante), de desafío de lo real, que nos arrastre, que nos seduzca, que nos rebele”⁵⁸.

⁵⁷ BAUDRILLARD, Jean, “La precesión de los simulacros”, en *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1984. p. 98.

⁵⁸ BAUDRILLARD, Jean, “Para un principio del mal”, en *Las estrategias fatales*, Anagrama, col. Argumentos, Barcelona, 1991, p. 203.



Capítulo

LA FOTOGRAFÍA ESCENIFICADA O CONSTRUIDA

3.1. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA FOTOGRAFÍA ESCENIFICADA

Esta investigación de tesis doctoral estudia, define y desarrolla el concepto de “**fotodrama**”, un tipo de fotografía escenificada que desafía la función tradicional de registro fotográfico de la realidad, optando por la construcción deliberada de escenas y situaciones con un componente teatral diseñadas para la cámara. Las fotografías de este tipo no sirven para hablar de la experiencia del artista, sino que implican una distancia, digamos *literaria*, entre el autor y lo que se presenta. Nos proponen miradas que se apartan de la enunciación documental de espacios y situaciones dadas, y renuncian a los valores literales de la fotografía, apostando, en cambio, por imágenes que proponen diferentes capas de significado y algún tipo de extrañamiento o enigma en una idea de tensión narrativa.

Las imágenes fotodramáticas muestran escenarios configurados en una disposición teatral, entornos, espacios en los que están sucediendo o han sucedido cosas, casi siempre con un punto de vista central, pensado para un espectador. En estas escenas podemos constatar una tendencia a la ficcionalización de lo cotidiano, del territorio de las relaciones humanas, de las cosas de todos los días, a veces combinadas con elementos de otros mundos imaginarios o fantásticos.

Se trata, además, de una fotografía híbrida que coquetea con disciplinas como el cine, la publicidad, el teatro, la pintura y la literatura, y cuya razón de ser explora estas cuestiones de un modo oblicuo y problemático, tomando como pretexto la narración visual, pero terminando por bloquear de alguna manera nuestro acceso al relato.

Este tipo de fotografía fotodramática, a caballo entre lo pictórico y lo narrativo, que se revela hoy en día como una nueva tipología fotográfica (aunque resulta posible trazar una historia de dicha tipología a través de la evolución del medio fotográfico), funciona además como un verdadero género artístico con identidad propia y discursos sólidos. Sin embargo el fotodrama procede de un modo de fotografía que se ha llamado “fotografía construida” (o escenificada, o narrativa) que responde al llamado “modo dirigido”, y que es necesario definir y explicar para poder comprender el contexto, el significado y los retos implícitos a los que la fotografía fotodramática se adscribe.

A continuación vamos a realizar una aproximación a la fotografía escenificada (también conocida como fotografía teatral, construida o dirigida), definiendo bien el término y analizando las características del objeto de estudio de esta investigación, para después poder exponer y analizar la evolución de este tipo de fotografía desde sus inicios (coincidentes con los propios inicios del medio fotográfico) hasta la posmodernidad.

3.1.1. La imagen creada

Se ha llamado “**imagen creada**” a la fotografía en la que se escenifican acciones y cuya finalidad sea la de “hacer imagen”. En estos casos el “fuera de campo” no existe, ya que, a pesar de lo que pueda parecer, en la escena no hay un momento anterior ni posterior a lo representado. Lo que en la imagen aparece ha sido registrado sólo en función del espectador de dicha imagen, el cual se presupone. Entonces, la teatralidad no

es sólo algo intrínseco a la imagen, sino que también aparece implícita en ese espectador para quien la imagen es pensada y ajustada.

La imagen creada subraya su naturaleza artificial, confesando abiertamente el carácter premeditado y calculado de las escenas, y defendiendo su sobreactuación. Es profundamente anti-naturalista, y está más ligada a la noción de imagen que a la de acción, alejándose así del concepto de performance. Mientras que la performance remite siempre a un “aquí y ahora”, rechazando la teatralidad, la fotografía creada se sitúa en la autonomía de la representación, valiéndose de la experiencia pictórica y de una reflexión histórica y estética, y proponiendo la elaboración de discursos teóricos sofisticados, contruidos y respaldados por la tradición pictórica.

Dentro del plano formal, la fotografía contruida encuentra en la tradición pictórica un modelo desde el que plantear ciertas estéticas de la belleza, desacreditadas durante la época de las vanguardias históricas, y subestimadas frente al poder documental de la imagen fotográfica en el siglo XX.

Dentro del plano discursivo y conceptual, este tipo de fotografía plantea un diálogo con la tradición de la pintura y la historia del arte occidentales, frecuentemente tomando como referencia temas de la pintura y de la literatura. Este diálogo con la herencia cultural se articula desde una toma de conciencia de la riqueza de un imaginario de referentes formales y culturales, que se convierten en material que reinterpretar.

Sin embargo, a pesar del papel que la fotografía asume como heredera del “gran arte”, la influencia de la tradición no es homogénea ni unidireccional, sino que propicia la tarea de la reconstrucción crítica de la pintura, echando mano de la fotografía como medio aventajado. Además, la noción de “cuadro” imperante en las últimas tendencias de fotografía contruida surgidas a partir de 1980 siempre se inspira en la cuestión de la teatralidad antes que en cuestiones pictóricas, y desde luego, aparece siempre inscrita en una actualidad teórica profunda y compleja.

La fotografía creada o contruida plantea un ataque al arte objetivista, resolviendo el debate de la fotografía como ciencia o como arte en favor de la composición y la construcción, en detrimento de la referencia⁵⁹. El status creativo de la fotografía contruida va acompañado de una ampliación de su potencial discursivo, revisando los valores tradicionales a los que históricamente estaba asociada. El cuestionamiento del valor documental del medio fotográfico en la fotografía contruida supone la reivindicación del derecho a la transmutación y la transformación de lo real en mundos posibles, evidenciando lo obsoleto de la idea del “instante decisivo” que durante tanto tiempo marcó la pauta de lo que podía o no podía ser la fotografía. Se propone un nuevo discurso basado en la construcción fotográfica (en cuanto construcción de un escenario y una disposición de elementos físicos para la toma, pero también en cuanto a construcción intelectual).

⁵⁹ André Rouillé propone un análisis de la ambivalencia de la fotografía (“entre la referencia y la composición”) en relación a los distintos discursos que han potenciado ambas concepciones del medio: “(...) el discurso de la mimesis y el índice, a pesar de sus diferencias, tienen en común reducir la fotografía a una sola de sus dimensiones, de privilegiar la referencia en detrimento de la composición”, *La photographie*, Editions Gallimard, París, 2005, pp. 268-269.

3.1.2. El “modo dirigido”

En su cruzada por conseguir que la fotografía fuese aceptada como Arte en mayúsculas (o, más bien, como Gran Arte de Salón), Alfred Stieglitz consideraba que la forma de legitimación pasaba por un parecido o una referencia a las convenciones temáticas y estilísticas con la pintura de género. Stieglitz empieza promocionando un tipo de fotografía (que todavía sobrevive, de un modo un tanto decadente) contaminada por el pictorialismo. Sin embargo, más adelante se separa de esta concepción tan contrarrevolucionaria, trabajando en una dirección opuesta, proponiendo ceñirse, de una manera casi dogmática, a las cualidades técnicas específicas del medio fotográfico, a unos ciertos rasgos distintivos relacionados con el realismo, de un modo ya casi imperativo.

En este contexto fotográfico dogmático, A.D. Coleman⁶⁰ distingue una rama “atea”, formada por fotógrafos que de un modo consciente e intencionado *crean* el acontecimiento o escena que se fotografía, haciendo uso de la supuesta veracidad de la fotografía *contra* el espectador, pidiendo una suspensión de la incredulidad. A este método Coleman lo denomina el “**modo dirigido**” (“the directorial mode”). Hay que aclarar que ya existía toda una tradición de fotografía dirigida, como por ejemplo ocurre en todo un mundo de fotografías de bodegones o naturalezas muertas, en retratos, en fotografía de publicidad, fotografía erótica, etc. Coleman hace una distinción sustancial entre los fotógrafos que toman el mundo exterior como un conjunto de datos objetivos, como algo dado que sólo se puede alterar fotográficamente a partir de los procesos de encuadre, enfoque, exposición, etc., y los fotógrafos que, por el contrario, toman el mundo exterior como materia prima, como material en bruto que ha de ser manipulado de acuerdo a las intenciones de la idea plástica.

A mediados del siglo XIX (en la década de 1850) encontramos el origen de la fotografía dirigida, como podemos ver en las imágenes de Oscar Gustave Rejlander y Henry Peach Robinson. Veremos a continuación cómo ellos ya utilizaban procedimientos combinados de superposición de negativos, añadiendo la ficción a las imágenes compuestas. Posteriormente, esta tendencia se desarrollaría en la corriente del Pictorialismo, el cual significaría el primer movimiento fotográfico abiertamente contrario a la imposición del realismo como imperativo moral.

La noción de hacer fotografía en colaboración con gente (lo que se puede llamar fotografía cinematográfica, también comúnmente denominada “escenificada”) era considerada como un modo completamente inaceptable hasta no hace tanto tiempo, y además se alegaba que era un trabajo totalmente desprovisto de gusto que se hacía desde finales del siglo XIX a los años 40, como un ejemplo de que se denominaba “staged photography”.

Sin embargo, el término “fotografía escenificada” resulta un tanto ambiguo, ya que puede significar una variedad de cosas. Fotógrafos clásicos como Cartier Bresson y Paul Strand también escenificaban algunas de sus fotografías: simplemente, éstas parecían instantáneas reales, pero en realidad ambos estaban trabajando con estas personas a las que fotografiaban, a las que se les pedía posar de alguna manera.

⁶⁰ COLEMAN, A.D.: “El método dirigido. Notas para una definición” en Ribalta, Jorge (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGrafía, Barcelona, 2004, pp. 129-144.

Empleamos el término “cinematográfico” en relación a esta fotografía que responde al “modo dirigido” en tanto que nos referimos a un tipo de fotografía que colabora con gente que actúa o posa en un escenario, donde existe una preparación previa a la toma de la fotografía. Esta fotografía adelanta el cine, pero también aprende de él. De hecho, podemos decir que el cine es una forma algo inusual de mirar fotografías, ya que las vemos muy rápidamente y en una continuidad temporal y secuencial. Visto desde este punto, el cine es tan sólo una rama de la fotografía, y de hecho, muchas de las cualidades que podemos encontrar en el cine están también disponibles para el fotógrafo.

En la fotografía construida el fotógrafo, como un director de cine, también se prepara, planeando y arreglando cosas con anterioridad al momento del disparo de la toma fotográfica y colaborando con la gente que va a aparecer en la escena. La pericia y el talento necesarios para reconstruir escenas de este tipo es, de forma similar, ciertamente equiparable a la de un pintor en el estudio. Pero lo que se pone también en cuestión con esta práctica, que articula y compone todo expresamente para ser fotografiado, es la idea del fotógrafo trabajando solo: el fotógrafo hace uso de actores, de un equipo de producción a veces, estilistas, iluminadores, etc., funcionando como una especie de director de cine que de un modo imaginativo opera con realidades y fantasías colectivas.

Como consecuencia de los sofisticados procesos pictóricos y cinematográficos de las prácticas de fotografía construida, las propuestas estéticas de los fotógrafos que optan por la escenificación fotográfica se caracterizan, en general, por unos altos niveles de perfección formal y una brillante factura. La construcción de imágenes fotográficas con un énfasis en los valores discursivos y estéticos a partir de la composición y el dominio de la luz, el color y la colocación de elementos en el espacio, son claves para la producción de unas fotografías que enlazan con la tradición pictórica creando sugerentes realidades alternativas que trascienden el registro de la realidad física. En este sentido, los autores de este tipo de fotografía no se limitan a ser meros cazadores de instantes, sino creadores artísticos.

3.1.3. El potencial artístico de la construcción fotográfica

En la historia de la fotografía se han contemplado tradicionalmente dos tendencias fotográficas bien diferenciadas; por un lado, la “straight photography” (o fotografía de toma directa de la realidad) como algo totalmente espontáneo, y la “staged photography” (o fotografía construida/escenificada) por el otro lado, como algo totalmente descarado y teatral. Pero hay toda una zona gris en el medio que resulta muy interesante de explorar y en la que tienen lugar fenómenos artísticos singulares.

La fotografía construida juega con la tradicional concepción del medio como testimonio de la realidad, en ocasiones proponiendo escenificaciones tan sofisticadas que pueden despertar en el espectador la duda de su autenticidad documental. De hecho, a veces encontramos disposiciones en las que los significantes de la sucesos de la vida real y de la escenificación del autor coinciden, posibilitando la confusión.

Esta investigación presenta un análisis de trabajos de diferentes fotógrafos que extienden y redefinen una tradición de la fotografía documental mediante la implicación con una serie de asuntos sociales o simples aspectos de registro de nuestro mundo contemporáneo. Sin embargo, el trabajo que hacen no se conforma con los métodos convencionales ni el estilo de la fotografía documental.

Muchos de las obras de estos artistas-fotógrafos incluyen situaciones que han sido escenificadas para la cámara; los escenarios han sido contruidos, los actores se han vestido con disfraces y ropas específicas, y las situaciones narrativas se han inventado. Otros trabajos, en cambio, juegan con convenciones de la “straight photography”, registrando escenas sin ninguna clase de aparente intervención directa por parte del fotógrafo, pero que sin embargo se han articulado con una narrativa determinada. Lo que une todas estas fotografías es su sentido de teatralidad: la vida se representa como teatro en los *tableaux* narrativos de los artistas fotodramáticos. Desde las reconstrucciones melodramáticas hasta los pequeños relatos de la vida doméstica cotidiana, estas imágenes, cada una a su manera, retratan nuestro mundo contemporáneo como una especie de escenario en el que los actores desarrollan nuestras historias individuales y colectivas.

Jugando con las fronteras entre realidad factual y ficción, los fotodramas son capaces de crear una visión alucinatoria de nuestro mundo contemporáneo. Pero estas fotografías han reconocido el poder imaginario de las situaciones y personajes descritos y los han reconstruido para nosotros con una ironía aguda y sutil. A través de la confusión entre lo real y lo imaginario nos ofrecen una visión de la vida contemporánea, que es a la vez profunda y superficial, cómica y trágica, neutra y espectacular.

Podemos decir que la imaginación comienza donde los hechos terminan. Donde la (así llamada) realidad falla, la imaginación continúa valientemente. Donde la fotografía documental termina, empieza la fotografía escenificada. Jugar con las posibilidades de la fotografía ha sido un verdadero reto desde la invención de ésta hasta ahora, y es que desde siempre, la antítesis entre la realidad y la imaginación ha sido una inspiración para los artistas.

La construcción fotográfica permite pensar y reflexionar acerca de las relaciones problemáticas entre la imagen y el referente, entre signo y significado, entre lenguaje y mensaje, entre realidad, ficción y simulacro, entre sujeto y objeto, entre esencia y apariencia. En la fotografía contruida contemporánea la visualización y representación de lo que el artista experimenta como realidad interior están a la orden del día. Precisamente la fotografía, con su capacidad de mostrar la imagen de la realidad visible, ofrece interesantes intersecciones entre las dos, y su potencial para la imaginación permite la creación de mundos paralelos. Dependiendo de la intención o interpretación, la fotografía puede estar más cerca de la realidad visible, o, por el contrario, inclinarse hacia el otro extremo, dándole la vuelta a lo real. Y ésta es, en realidad, una estrategia típica de las artes visuales.

3.2. LA FOTOGRAFÍA ESCENIFICADA O TEATRAL DESDE EL SIGLO XIX HASTA LA ACTUALIDAD.

La producción de imágenes está íntimamente ligada a la narración de relatos, y ambas actividades preceden a los géneros categorizantes de la pintura, la literatura, o, por supuesto, la fotografía. Los fotógrafos han estado contando historias a través de su práctica desde que el medio fue inventado, construyendo escenas de diferentes modos, y dirigiendo a actores que posasen ante la cámara. La fotografía escenificada o teatral implica una performance desplegada enfrente de la cámara, en relación a los *tableaux vivants* y *poses plastiques*. Abarca el retrato de estudio y otros escenarios y personajes más o menos elaborados manipulados o dirigidos por el fotógrafo.

Desde el “Self-Portrait as a Drowned Man” (1840) de Hippolythe Bayard hasta la fotografía titulada “The Way Home” (2000), de Tom Hunter, hay más de siglo y medio de una tradición y evolución de la narrativa escenificada fotográfica. Éstas imágenes son extremos de una línea histórica continua de fotografías que han sido deliberadamente escenificadas. Dentro de esta categoría se incluirían obras como “Two Ways of Life” (1857) de Oscar Gustave Rejlander, la serie “The return of the prodigal son” (1982) de Duane Michals, y las imágenes de la serie “In the Scream of Things” (2007) de Janieta Eyre.

Aunque siempre se ha prestado alguna atención a la práctica de la escenificación en la fotografía, la cuestión de la teatralidad en el arte ha sido históricamente estudiada en los ámbitos de la pintura y la escultura. Sin embargo, la teatralidad ha sido siempre un componente que ha sido una parte latente en la fotografía. De hecho, todavía hoy este aspecto básico de la fotografía lo encontramos hoy en nuestra experiencia diaria: Cada vez que vamos a ser fotografiados y somos conscientes de ello, adoptamos instantáneamente una pose.

Además del elemento de la teatralidad, el contenido narrativo es otra característica esencial del tipo de fotografías que va a abordar esta investigación. Ésta también ha estado presente en la historia de las fotografías escenificadas desde sus inicios hasta la actualidad. Bayard y Hunter, Michals y Eyre son, además de fotógrafos, directores y narradores que eligen actores, escenografías, iluminaciones, vestuarios, establecen los gestos necesarios para contar una historia dramática.

En muchas fotografías, la narrativa puede ser totalmente explícita: Por ejemplo, vemos cómo en “Red Riding Hood” (1858) Henry Peach Robinson trata de contar una historia completa (el popular cuento de “Caperucita Roja”) en una secuencia de cuatro fotografías. El resultado, como ocurre en muchas de las fotografías de la era victoriana, es una serie de imágenes altamente influenciadas por el teatro, en las que los personajes son fácilmente identificables por los atuendos que llevan y por las poses que adoptan, distribuyéndose en una línea horizontal a través de un escenario casi vacío, frente a la cámara, que nos ofrece un punto de vista privilegiado y central.

En otras fotografías, como ocurre en “Twister”, de la serie “Black Flag” (2004), de Annabel Elgar, la narración se hace más confusa, hay menos datos que podamos identificar fácilmente, y la teatralidad existente tiende a confundirse con lo que pudiera parecer una instantánea: ya no tenemos ese punto de vista privilegiado, y nuestro acceso al relato está parcialmente bloqueado. Sin embargo, ambas obras son igualmente narrativas, igualmente teatrales.



Annabel Elgar: "Twister", de la serie "Black Flag" (2004)

Tanto el teatro como los *tableaux vivant* son influencias esenciales en la fotografía escenificada en el período victoriano, influencias que han permanecido hasta la actualidad. Luego, con la invención de la cinematografía en el cambio de siglo, los fotógrafos empiezan a preocuparse menos por intentar contar una historia completa en una sola imagen, y empiezan a interesarse en las imágenes seriales, a modo de secuencias, como aquellas diseñadas para ser vistas en el estereoscopio.

La publicidad es otro campo en el que la fotografía escenificada cobra importancia. Las primeras fotografías publicitarias son básicamente diseñadas con la intención de mostrar el producto a vender inserto en un marco agradable o atractivo en cuanto a composición o diseño. Pero a partir de la década de los años 20 empiezan a cobrar importancia en publicidad las fotografías escenificadas con un hilo narrativo claro, hasta que se vuelve la práctica habitual ya en la década de los 50.

A pesar de la popularidad del estereoscopio y de la ubicuidad de las fotografías publicitarias, la fotografía escenificada sigue siendo un tanto menospreciada en la época de auge cinematográfico de mediados del siglo XX. Se considera que el cine es superior al arte de la fotografía escenificada, al ser un medio que transmite de un modo más potente la dimensión temporal de la narración. Además, se desprecia el factor de "escenificación" de este tipo de fotografía.

Esta cualidad es, hasta cierto punto, inevitable, ya que en esta época las cámaras son demasiado pesadas y aparatosas, y los tiempos de exposición dilatados: para obtener una imagen nítida construida es preciso que los actores permanezcan quietos en sus posiciones y poses durante un tiempo bastante prolongado, a veces incluso varios minutos, lo que hacía un tanto artificial la escena, y por tanto, menos “auténtica”.

Sin embargo, es esta artificialidad lo que ha hecho la fotografía escenificada tan interesante para otras generaciones posteriores de artistas. Por ejemplo, es uno de los géneros fotográficos favoritos de artistas vanguardistas como Man Ray o Marcel Duchamp, por ejemplo, pensando en los retratos transformistas de Duchamp vestido de mujer en “Rose Sélavy” (1923), o de Claude Cahun, por el contrario, convertida en hombre en alguno de sus autorretratos.

A partir de los años 60 las posibilidades de género se re-conceptualizan para explorar cuestiones de identidad, como vemos en el ejemplo del proyecto “Untitled Film Stills” de Cindy Sherman, en el que la artista se autorretrata desempeñando diferentes roles y estereotipos tradicionalmente femeninos (la ama de casa, la *femme fatale*, la novia ingenua...). Podemos decir que la fotografía escenificada tiene un fuerte resurgimiento desde los años 60 en adelante, esta vez como resistencia al asumido carácter documental del medio, predominante en la primera mitad del siglo XX.

En suma, aunque los impulsos ficcionales y artísticos de la fotografía escenificada persisten a través de la historia del medio, podemos identificar dos períodos principales de la “staged photography”: La fotografía narrativa de mediados de la época victoriana, por una parte, y la crítica de la representación influenciada por el conceptualismo y la teoría posmoderna, por la otra.

3.2.1. La fotografía escenificada en el período victoriano

3.2.1.1. El “tableau vivant”

La teatralidad como registro, como modo de representar temas y situaciones del género humano en la fotografía, tiene sus antecedentes en la era Victoriana, concretamente en los *tableaux vivant*. El término francés “tableau vivant” (o el inglés “living picture”) describe un conjunto de actores o modelos artísticos caracterizados y cuidadosamente dispuestos en una escena determinada y correctamente iluminada, posando de una manera teatral. Mientras dura la pose, las personas no se mueven ni hablan, por lo cual se relaciona con formas artísticas de escenificación para la pintura y la fotografía, que han sido de gran interés para los fotógrafos modernos.

El período victoriano es, sin duda, el período de auge de los llamados “tableaux vivant”, retablos en los que se representaban historias a través de una siempre cuidada puesta en escena. Estos retablos se realizan tanto en el ámbito privado a modo de actividad de entretenimiento de las clases sociales superiores (se trataba de una especie de diversión aristocrática), como en teatros públicos. En ambos casos se pueden apreciar evidentes influencias de la Pintura y del teatro, pero también de la literatura o de pasajes históricos o religiosos.

Antes de la existencia de la radio, el cine o la televisión, y en especial durante el siglo XIX, la representación de estos *tableaux* se convirtió en un modo de entretenimiento muy popular, tanto en el aspecto familiar, social o incluso erótico. Mediante este formato, se recreaban pinturas escenificadas, y podían tener lugar tanto como eventos informales en estudios de dibujo, o como series producidas de un modo más profesional mostradas en escenarios de teatro, de un modo secuenciado, generalmente para contar una historia sin los inconvenientes de una representación o performance teatral en directo. Éstas representaciones podían abarcar temas y figuras como belenes navideños, pinturas clásicas, historias mitológicas o religiosas, o literatura clásica.

-El *tableau vivant* en la fotografía

Desde los comienzos de la fotografía, a mediados de los años 1840, un grupo de fotógrafos británicos, bajo la influencia de los modelos pictóricos, decide empezar a poner en escena temas religiosos, literarios, históricos o de género. Verdaderas composiciones con un objetivo artístico o simples juegos de aficionados, inspirados por la práctica de los "living pictures" (cuadros vivos), estas fantasías fotográficas comparten un mismo afán por la narración y la ficción, y por fuentes de inspiración comunes: el mundo medieval de las leyendas arturianas, el de Walter Scott o de Shakespeare, o la pintura Prerrafaelita. Por su atrevimiento, su afán por el disfraz y el transformismo, su voluntad de emplear el reciente medio fotográfico para dar cuerpo a las ficciones, estas imágenes evocan hoy muchos planteamientos de la fotografía contemporánea, en torno al juego y a la puesta en escena.



Oscar Gustave Rejlander: "Two Ways of Life" (1857)

Es a partir de 1843, apenas unos pocos años después del invento de la fotografía, cuando aparecen los primeros intentos de ilustraciones de Walter Scott por los fotógrafos escoceses David Octavius Hill y Robert Adamson. Pronto fueron sustituidas, a partir de la segunda mitad de los años 1850, por grandes composiciones y fotomontajes con pretensiones "artísticas", escenas alegóricas, literarias (*El Quijote*, *La*

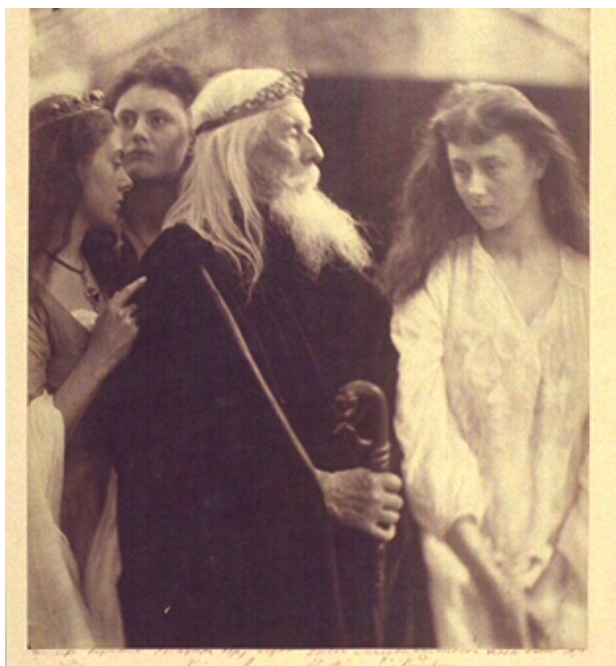
caperucita roja) o religiosas (*La cabeza de San Juan Bautista*), obras de fotógrafos profesionales (Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson, William Lake Price), a menudo pintores de formación. Muchas de ellas, debido a su dimensión y a su modo de elaboración, son verdaderos prodigios técnicos obtenidos combinando hasta treinta negativos diferentes para realizar una sola imagen. Presentadas en las grandes exposiciones fotográficas de finales de los años 1850, algunas tienen una gran repercusión, y originan un debate sobre la naturaleza artística de la fotografía. El fotógrafo Rejlander, jefe de fila de esta corriente, se beneficia del patrocinio real, ya que la reina Victoria compraría su más célebre imagen, “The Two Ways of Life” para su esposo el príncipe Alberto. Esta obra que Oscar Gustave Rejlander realiza en 1857 supone uno de los primeros intentos de contar una historia concentrada en una sola fotografía, escenificando la propia escena que se representa en la imagen.

Esta fotografía supone un proyecto muy ambicioso, ya que el autor alquila a un grupo profesional de actores de *tableau vivant* que son colocados ante un fondo pintado y enmarcado con cortinas. La imagen tiene influencias de “La Escuela de Atenas” (1510-1511), de Rafael, y tiene un contenido moralizante, ya que en la escena se diferencian unas figuras a la izquierda, representando la vida de los vicios, y figuras a la derecha que simbolizan una vida de virtud. Además, supone todo un reto técnico, ya que la imagen es resultado de una sofisticada composición en la que se articulan más de treinta negativos, fotografiados individualmente y ensamblados en un montaje final. El propio Rejlander, como curiosidad, aparece también representando un papel en la izquierda de la imagen: aparece apostando, simbolizando el vicio del juego.

Los *tableaux vivant* fotográficos están íntimamente ligados a lo teatral, adoptando casi siempre composiciones horizontales, lineales, dispuestas frontalmente para ser fotografiadas por la cámara. La representación de estos *tableaux* fotográficos es muy popular entre las clases altas de la sociedad británica en el siglo XIX: los miembros de la familia y sus invitados se visten en ropajes determinados, y se colocan en una pose basada en alguna pintura famosa, o en alguna escena literaria, mitológica o histórica. Aunque la escena se elabora para recrear la apariencia de una pintura viviente, es más importante la habilidad para permanecer quieto que el propio talento para expresar emociones.

Ya en los inicios de la práctica fotográfica se establece este, podríamos denominar, género fotográfico, caracterizado por unos temas determinados, un enfoque teatral y una dimensión pictórica, además de unos determinados modos de hacer. Los fotógrafos de la década los años 1850 se preocupan por una consolidación de las credenciales estéticas del medio, relacionadas con algunas de las propias características de la pintura, de manera que frecuentemente se emula a maestros de la pintura como Sir David Wilkie o William Powell Frith.

Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson, Julia Margaret Cameron y Charles Dodgson (más conocido por su pseudónimo, Lewis Carroll) son algunos de los autores que se han relacionado con fotografías de género de varias clases. Sus trabajos ilustran la amplitud del término: Rejlander se caracteriza por sus cuestiones altamente moralizantes, Cameron recrea escenas literarias célebres, Dodgson captura en sus *tableaux vivants* los caracteres infantiles populares en la ficción victoriana, Robinson fotografía muchachas campesinas (que en realidad son chicas de clase media caracterizadas para la ocasión) en entornos que idealizan la imagen de la vida rústica en la cada vez más industrializada Inglaterra... Igualmente, se hace uso de varios tipos de narrativas ficcionales, que van desde “Hamlet” a “Caperucita Roja”, pasando por escenas de dormitorio eróticas.



Julia Margaret Cameron: "King Lear and his Three Daughters" (1872)

-Roles dramáticos

En el siglo XIX, la intención narrativa y escénica es casi siempre alegórica. Uno de los primeros dramas conocidos escenificados para la cámara es "Self Portrait as a Drowned Man" (1840) de Hippolyte Bayard, un autorretrato concebido como protesta contra la aparente indiferencia del gobierno de Francia hacia su desarrollo de un proceso fotográfico en 1939.

En esta línea del autorretrato caracterizado, es muy recurrente la estrategia de autores que se autorretratan desempeñando diferentes roles. En 1871, Rejlander realiza su obra "The Artist Introduces O.G.R. the Volunteer", un doble autorretrato en el que el artista aparece duplicado en dos personajes diferentes: el artista (en este caso, pintor de caballete tradicional) y un voluntario militar que el personaje anterior parece estar presentándonos.

Este doble retrato en clave de humor, explota las cualidades de hiperrealidad del medio fotográfico, desarrollando un truco que permite la paradójica coexistencia de dos personajes representados por un actor idéntico en un mismo escenario... El propio Bayard también aparece representando un papel de médico junto a un enfermo, en "Bayard Attending a Patient" (1840), o incluso experimenta con la doble exposición en varios autorretratos "dobles".

También encontramos roles dramáticos en las fotografías del americano Warren Thompson, quien escoge objetos y ropajes para representar personalidades como un pensador, un árabe, un cazador, e incluso un artista en las obras "Self Portrait as a Thinker" (1855), "Self Portrait as an Arab" (1855), "Self Portrait as a Hunter" (1855) y "Self Portrait as an Artist" (1855), respectivamente. Los trajes que Thompson escoge son típicos de la moda de la época, así como el gusto por lo exótico y lo romántico de los personajes. Si viéramos estos retratos en un contexto de retrato convencional habríamos asumido que el personaje que aparece con la paleta y los pinceles es realmente un artista, y que está vestido como cazador es verdaderamente un cazador, pero sin embargo se trata del mismo autor protagonizando cada retrato. Este gusto por los asuntos orientales (como en el caso de Thompson caracterizado en ropas árabes), lo encontramos también en fotografías de Roger Fenton, Frederik H. Evans o F. Holland Day.

Con frecuencia las escenas fotográficas victorianas son, en efecto, escenas alegóricas, verdaderos lugares de cruce entre dos o más escrituras, puzzles de significados entrelazados, de niveles diferentes (históricos, sociales, personales). Un ejemplo de lo anterior es Henry Peach Robinson, quien muestra su habilidad para conjugar el drama social, el espíritu romántico de la época, y la composición deliberadamente teatral (que incluso podríamos calificar de melodramática) en obras como "Fading Away" (1858). Esta fotografía es especialmente icónica y representativa del período victoriano, en cuanto a la expresión de un asunto sentimental (la desgracia de la muerte de una joven, rodeada de sus apesadumbrados familiares), la

contextualización social del drama (en un momento castigado por la epidemia de la tuberculosis), y el uso de citas literarias para otorgar una pretensión de arte “elevado” (en este caso, se cita un poema de Shelley para acompañar la exposición de la imagen). La intención narrativa de su imagería es frecuentemente reforzada por la transcripción de líneas o versos literarios, como también vemos en “The Lady of Shalott” (1861). “Fading Away” es, según los historiadores de la fotografía, el principal ejemplo abiertamente sentimental de la fotografía escenificada de mediados del siglo XIX, y por supuesto, ilustra cómo la fotografía no sólo es capaz de capturar hechos, sino que también es capaz de representar ficción.



O.G. Rejlander: “The Artist Introduces O.G.R The Volunteer” (1871)



Jeff Wall: “Double Self Portrait” (1979)



Henry Peach Robinson: “Fading Away” (1858)

Dentro de los pretextos o motivos a escenificar, destacan en el período victoriano las **temáticas literarias**, que desde ese momento serán uno de los, podríamos llamar, subgéneros de la fotografía escenificada. Uno de estos primeros ejemplos lo encontramos en una secuencia de cuatro fotografías del mismo Henry Peach Robinson, titulada “Red Riding Hood” (1858), tal vez su primer intento narrativo a través de la imagen. La pieza consta de cuatro escenas que narran de una manera sintética, estilizada y evocadora el popular cuento de la Caperucita Roja, de manera que cada una de las fotografías funciona como una viñeta inserta en una secuencia.



Henry Peach Robinson: “The Lady of Shalott” (1861)

En otra obra posterior, titulada “The Lady of Shalott” (1861), aparece una figura femenina yacente, una joven que suponemos muerta, amortajada en una barca que flota en un estanque sombrío y romántico. La sugestión inmediata del personaje literario de la Ofelia de *Hamlet* es inevitable, teniendo en cuenta además la fascinación que ejercía dicho personaje en la época victoriana (considerado un verdadero símbolo del amor romántico con desenlace trágico). Con esta heroína shakesperiana se asociarán en el futuro otras muchas protagonistas de otras tantas obras fotográficas posteriores que van hasta la actualidad, como por ejemplo la “Ofelia” de Joan Fontcuberta, o una “Ofelia” contemporánea y anónima en la obra “Untitled”, de la serie “Dream House” (2002) de Gregory Crewdson: una mujer misteriosa flota, inerte, en el extraño estanque en que se ha convertido el salón de su casa, inundado por alguna causa desconocida que roza lo paranormal...

Es un tema recurrente en la fotografía escenificada victoriana el de las descripciones de bellas mujeres yacentes, a modo de hermosos cadáveres. Igual que en “Fading Away”, donde ya vimos una joven que muere de desamor, y del tópico de “Ofelia”, encontramos multitud de ejemplos de esta cuestión. Las descripciones de enfermedad en los *tableaux* victorianos, que generalmente remiten a fuentes literarias, están casi siempre protagonizadas por mujeres, que, idealizadas, se convierten en objetos pasivos de belleza femenina.



Gregory Crewdson: "Untitled (Ophelia)" (2001), de la serie "Dream House"

Uno de estos ejemplos de sentimentalidad mórbida es el de las diferentes versiones de Elaine (en la literatura inglesa, la doncella que muere de amor por Lancelot, que es enviada en un barco a Camelot); siempre aparece representada como una bella mujer yaciendo de perfil, con los ojos cerrados y el pelo suelto alrededor de su cabeza, sosteniendo un pequeño lirio en la mano. Destacan las *Elaines* de Victor Albert Prout (1863) y de Ronald Leslie Melville (1860-1870).

Y en relación a la influencia de la literatura en la fotografía del período victoriano, hay que prestar especial atención al trabajo fotográfico narrativo de Lewis Carroll, con frecuentes escenas alegóricas protagonizadas por niños vestidos con exóticos ropajes. El autor trabaja coreografiando imágenes que hacen referencia a sueños y mitos (como en "Saint George and the Dragon", de 1875). Lewis Carroll, más conocido por su labor literaria como escritor, es también un virtuoso fotógrafo que emplea el medio para materializar sus fantasías, a menudo y erróneamente consideradas de tendencias pedófilas por los recurrentes retratos de niñas, casi siempre vestidas en diferentes ropajes, pero a veces desnudas (siendo su modelo preferida Alice Liddell, la niña que al parecer inspiró su "Alicia en el País de las Maravillas" y "Alicia a través del Espejo").

Lewis Carroll hace de la fotografía el medio de expresión de su particular filosofía interior: la creencia en la divinidad de lo que él considera belleza, que para él significa un estado de perfección moral, estética o física.

En sus fotografías, Carroll persigue la belleza como un estado de gracia, un medio de recuperar la inocencia perdida. Esto, junto con su pasión con el teatro, tiene su forma de expresión en unas fotografías delicadas, cuidadosamente escenificadas, donde representa situaciones literarias o mitológicas sublimadas a través del empleo de modelos infantiles exquisitamente caracterizados.



Lewis Carroll: "Alice Liddell - Beggar Girl" (1859)

Las fotografías actuadas del siglo XIX en ocasiones implican técnicas como la exposición múltiple o la combinación de impresiones. Oscar Gustave Rejlander, con su ya mencionada obra "Two Ways of Life" (1857), creada a partir de 32 negativos, es un ambicioso ejemplo de esto último. Los elementos son dispuestos en el estudio, mientras la composición general es manipulada en el cuarto oscuro.

Muchos fotógrafos victorianos, sin embargo, se unen entre 1850 y 1870 al reto de crear escenas narrativas usando únicamente un negativo. Lady Clementina Hawarden a comienzos de los años 1860 fotografía en numerosas ocasiones a sus hijas disfrazadas con elaborados ropajes y desplegando gestos dramáticos, en imágenes procedentes de la poesía, con contenido a menudo enigmático. También el pintor de temas de historia David Wilkie Wynfield realiza exquisitos retratos fotográficos de sus amigos artistas disfrazados (entre muchos otros, aristócratas presentados como anónimos, que se prestan voluntariamente a la representación de retablos vivientes y al teatro aficionado).



Julia Margaret Cameron: "I Wait" (1872)

Pero es sin duda en la figura de la excéntrica Julia Margaret Cameron donde este afán por lo maravilloso se manifiesta con mayor estruendo y diversidad. A lo largo de su década de producción (1864-1875) encontramos imágenes cuya estética vaporosa se opone radicalmente al realismo fotográfico entonces vigente: Sus *madonnas* con el niño, ángeles de la guarda y cupidos, burgueses de Calais y personajes shakespearianos no son para ella simples fotografías, sino verdaderas "encarnaciones de una oración". Esta producción intemporal se acaba con las puestas en escena sofisticadas realizadas en taller, en 1874 y 1875, para ilustrar los *Idilios del Rey* de Tennyson, obra de poemas sobre las leyendas arturianas. La literatura, el Renacimiento, la pintura prerrafaelita y la Biblia son las principales influencias de las fotografías de Cameron.

En esta línea, la famosa colaboración entre la Condesa Castiglione y Pierre-Louis Pierson entre 1856 y 1898 es

especialmente fructífera, produciendo más de 400 escenas basadas en la ficción contemporánea y eventos de la vida de Castiglione. Considerada una de las mujeres más hermosas de su época, la Condesa de Castiglione es un agente especial para la causa de la unificación italiana, la amante de Napoleón III, y famosa por sus otros numerosos amoríos. Colabora con el fotógrafo Pierson para elaborar toda una crónica de su belleza, de la moda extravagante, apariciones públicas y fantasías privadas, mediante fotografías que ella misma dirige, mostrando una verdadera historia de narcisismo y engaño, así como un sorprendente enfoque fotográfico. En estas imágenes, Castiglione desempeña diferentes roles (es probablemente la precursora de toda una tradición de representación de estereotipos femeninos en autorretratos fotográficos, que pasa por artistas contemporáneas como Claude Cahun o Cindy Sherman): La seductora misteriosa, la inocente virginal, la coqueta encantadora, la *femme fatale*...



Lewis Carroll: "Saint George and the Dragon" (1875)

Pero con mucho, el mayor número de fotografías escenificadas del siglo XIX es realizado tanto por individuos anónimos, como por otros cuyos nombres no han perdurado. La mayoría emplean modelos vivos, caracterizados o no, mientras alguno incorpora maniqués y elementos de cartón-piedra. Miles de historias fotográficas como las anteriores, realizadas por cientos de compañías alrededor del mundo, anticipan tanto el cine como otros productos mercantilmente masivos como el foto-romance.



Pierre-Louis Pierson y Condesa de Castiglione:
"Scherzo di Follia" (1863-1866)



Pierre-Louis Pierson y Condesa de Castiglione: "A Sunday"
(1861-1867)

3.2.2. La fotografía pictorialista

En la evolución de la fotografía escenificada narrativa es de especial importancia la influencia del movimiento pictorialista, que ha tenido un resurgimiento considerable en muchas de las prácticas fotográficas de los últimos años, y en particular en la fotografía narrativa y los "fotodramas" actuales. El pictorialismo es una corriente fotográfica (la primera de pretensiones artísticas) que surge entre finales de los años 1880 y el final de la Primera Guerra Mundial en Europa, Estados Unidos y Japón.

3.2.2.1. La defensa de la fotografía como arte: "The Linked Ring"

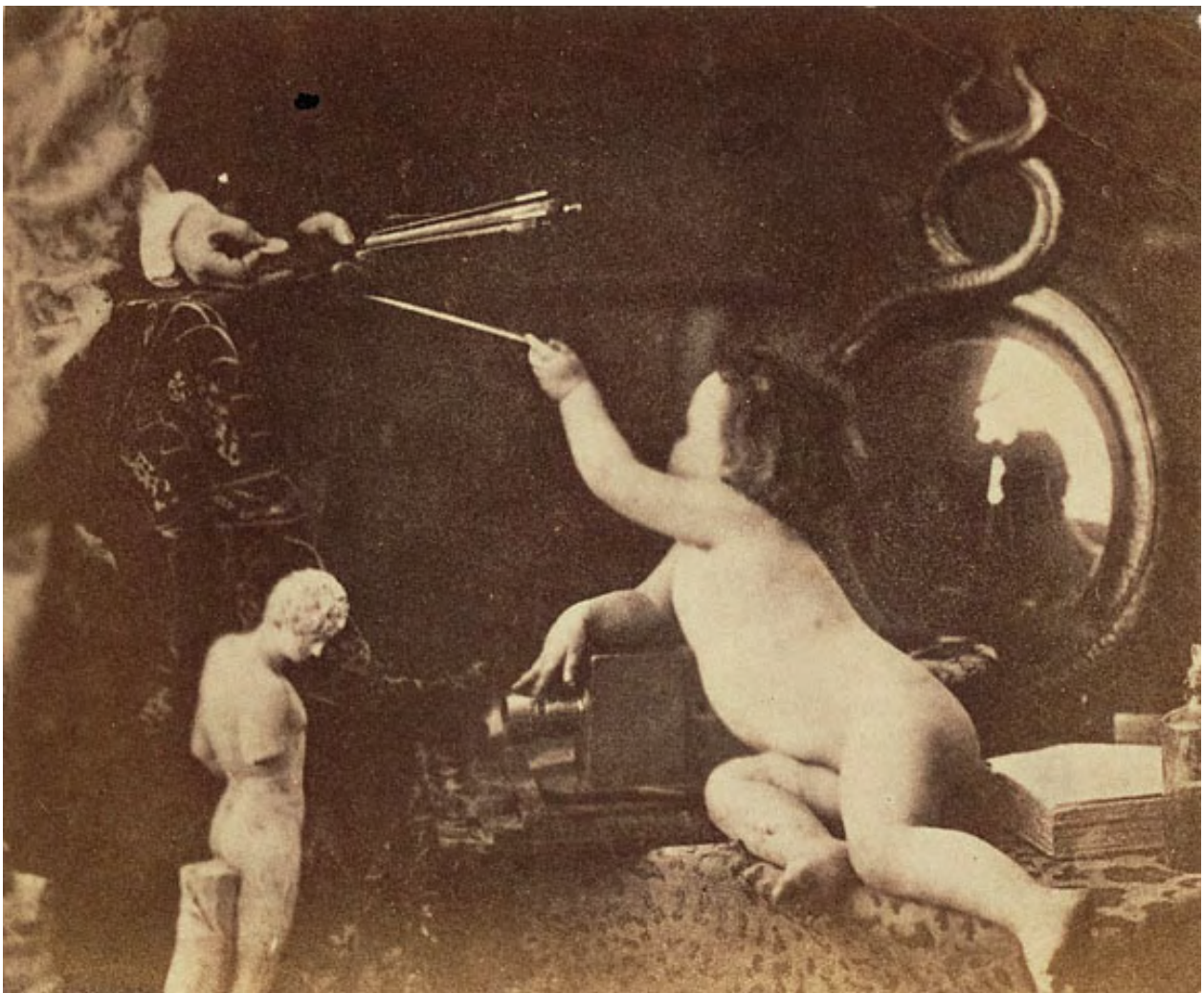
En este contexto histórico surge "The Linked Ring", una hermandad fundada en 1892 y formada por quince fotógrafos británicos que trabajan en Londres (entre los que figuran Henry Peach Robinson y Julia Margaret Cameron, y que después va incorporando a otros fotógrafos, también a algunos americanos como Alfred Stieglitz y Clarence White). Esta hermandad es de gran importancia en el proceso de considerar la fotografía como un arte y no como una mera herramienta tecnológica para el registro de la realidad. Esta exclusiva asociación de fotógrafos está íntimamente ligada al movimiento pictorialista, y surge como reacción al creciente comercialismo de la fotografía de finales del siglo XIX, y establecen que ésta debe permanecer como una forma de arte y no dejarse contaminar por la industrialización.

Los miembros de "The Linked Ring" se oponen a la Sociedad Fotográfica de Gran Bretaña, que promueve la fotografía como medio técnico y científico para el registro de la realidad negando su valor artístico y estético, y por el contrario, apuestan por complejas técnicas fotográfico-pictóricas (como el fotograbado) para diferenciarse de otros usos más prosaicos del medio, desafiando la idea de la cámara como una simple

máquina. Hay, en efecto, una voluntad en estos pictorialistas de diferenciarse de los cada vez más frecuentes fotógrafos *amateur*, de diferenciar sus exquisitas creaciones de las que consideran vulgares instantáneas.

En 1910, quizá ya demasiado pretenciosa y a punto de degenerar en vulgar sentimentalismo, este movimiento sufre un agotamiento y se vuelve cada vez más irrelevante para las prácticas posteriores. Ya en el siglo XX la fotografía, con 60 años de vida, se convierte no sólo en un arte formal, sino también en una herramienta documental y en un entretenimiento popular democrático y disponible para prácticamente todos. Después de la aparición de esta asociación fundadora y de la Camera Club de Viena, surgen muchas otras asociaciones adheridas al movimiento, como el Camera Club de Londres, Camera Club de Nueva York, Photo-Secession, Photo-Club de París, la Real Sociedad Fotográfica, Sociedade Portuguesa de Fotografia, la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados o la Japanese Camera Pictorialist of America.

3.2.2.2. La estética pictorialista



Oscar Gustave Rejlander: "The Infant Photography Giving the Painter an Additional Brush" (1856)

Los fotógrafos pictorialistas se definen como fotógrafos y artistas en la línea de las teorías románticas propias del siglo XIX, destacando la sensibilidad e inspiración de los autores, y privilegiando la idea y el sentimiento sobre el conocimiento técnico.

No hay que confundir el término “pictorialismo” con “pictoricismo”; de hecho, el término “pictorialismo” está etimológicamente relacionado con el término en inglés “*picture*”. Esta palabra polivalente puede significar varias cosas: imagen, cuadro, pintura, fotografía... Entonces, “pictorial” no se traduciría por “pictórico” simplemente, sino por “icónico”, “plástico”, o incluso “creativo-visual” según el contexto. De este modo, no debería entenderse nunca la fotografía pictorialista como la mera imitación de la pintura, como los pictorialistas antiguos fueron denostados y acusados de realizar miméticas imitaciones de pinturas académicas (ese no era el auténtico espíritu del movimiento). Los pictorialistas se distancian de la realidad con una voluntad de que sus fotografías sean sólo imágenes y no meras reproducciones de la realidad.

Una característica frecuente es que en el pictorialismo la resolución plástica pasa muchas veces por una imagen que resulta un tanto borrosa, desenfocada, o con efecto *floue*. Para ello, se utilizan filtros, agentes atmosféricos (niebla, lluvia, etc), juegos de luces y sombras y otros trucos que no permiten ver tan claramente y que favorecen esa borrosidad de la imagen, de modo que resulte más evocadora que nítida (a veces, imitando elementos del Impresionismo).

En su texto capital, titulado *Pictorial Effect in Photography*⁶¹ (1869), Henry Peach Robinson expone unas normas que regulan su pensamiento estético. Habla de imágenes construidas de acuerdo a una intención clara, un tema y un espíritu; armonía en el claroscuro, ajuste de los detalles y elementos al mensaje general de la imagen, ajuste del resultado final al boceto previo... Este ideario personal se mantiene durante más de veinte años, ya que encaja muy bien con el ideario victoriano, plagado de ideales posrománticos, reafirmados también por la obra de Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll y Lady Hawarden, entre otros.

En este ensayo, Henry Peach Robinson realiza comentarios acerca de su modo de construir imágenes fotográficas, presentando toda una declaración de intenciones respecto a las pautas que pueden asegurar una calidad artística en la fotografía. Además, nos descubre algunos trucos de la técnica del positivado combinado, advirtiéndole de los peligros de emplear dicha técnica de una manera no ortodoxa. A partir del comentario de varios ejemplos de fotografías artísticas (de Mudd, de Durrant, de él mismo), expone razonadamente los motivos por los que ciertas fotografías tienen un especial efecto de belleza y poesía, una efectividad narrativa y evocativa, un valor de excelencia: esto estaría debido a un rigor en el proceso de composición de la imagen, que debiera ajustarse a unas reglas de armonía que a su vez han de ajustarse al propósito de la imagen, a su mensaje y al alcance que se le quiera dar.

Henry Peach Robinson expone su metodología en relación a la técnica del positivado combinado, un modo sofisticado y artificioso mediante el cual la imagen final es una articulación combinada del positivado de diversos negativos, en cada uno de los cuales se presta especial atención a una o varias figuras del conjunto. De esta manera, se hace posible prestar mayor atención a los detalles (que el autor considera esenciales para lograr la precisión narrativa de la imagen). Esta técnica permite al fotógrafo mayor libertad y facilidad para

⁶¹ Vid. PEACH ROBINSON, Henry: “Propósito pictorial en fotografía”, en FONTCUBERTA, Joan (ed): *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Ed. Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, pp. 53-63.

representar sus ideas. Sin embargo, Robinson advierte que es imprescindible que esta técnica que de trucaje se adapte a las reglas naturalistas con una coherencia fiel a la realidad, y de ningún modo se debe adivinar en la imagen que existe tal proceso de ensamblaje.

3.2.2.3. *Pictorialismo versus Purismo*

A lo largo de la historia de la fotografía ha tenido lugar un debate entre dos concepciones estéticas: el pictorialismo y el purismo. El pictorialismo se desarrolla oficialmente en Gran Bretaña y Estados Unidos desde el fin del siglo XIX hasta la I Guerra Mundial, mientras que el purismo es un movimiento originariamente francés, iniciado alrededor de 1918. A pesar de compartir una coincidencia temporal, las principales propuestas estéticas en fotografía se han ido decantando siempre por uno u otro polo.

Se ha definido la oposición entre ambos términos señalando que el pictorialismo está más basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada atendiendo a las mismas pautas con que se juzga al resto de las imágenes, ya sean dibujos, pinturas, etc. Por el contrario, el purismo establece que la fotografía tiene unas ciertas características intrínsecas que la definen, y que el valor de la fotografía dependerá de en qué medida es fiel a estas condiciones. Mientras que para el pictorialismo la fotografía es un medio y el arte un fin, para el purismo la fotografía es fin y medio a la vez, y no se plantea ser considerada arte.

Paul Strand, uno de los más firmes defensores de la rama “purista” de la fotografía y uno de los más obstinados detractores de la vertiente pictorialista, critica en su artículo “The Art Motive in Photography” (1923) las aspiraciones artísticas de los fotógrafos de la época que plantean sus obras fotográficas como obras creativas, como imágenes con entidad similar a las imágenes pictóricas. En el texto, Strand arremete duramente contra estos fotógrafos, acusándolos de una “patética” dependencia acrítica de la pintura (de una pintura, que además, considera “de segunda fila”), y de una total falta de conocimiento, de respeto, y de entendimiento del propio medio fotográfico.

Strand señala: “Mi propio examen de la tradición fotográfica me ha revelado, y creo que puede demostrarse, que son muy pocas las fotografías que pasan la prueba. Y no la pasan porque, a pesar de que muchos trabajos son el resultado de un sentimiento sensible por la vida, están basados en ese falso concepto fundamental de que los medios fotográficos son un atajo para llegar a la pintura”⁶².

Además, hablando del pictorialismo fotográfico, continúa: “(...) comparada con esta llamada fotografía pictorialista –que no es más que una evasión de cualquier cosa verdaderamente fotográfica, hecha en nombre del arte y de Dios sabe qué–, una simple reproducción en el *National Geographic Magazine* de un cuadro o de una fotografía aérea resulta un puro alivio. Estas imágenes son honestas, directas y a veces bellas; sin embargo, no son intencionadas. Dije una simple reproducción, pero no son tan sencillas de realizar –la mayoría de fotógrafos pictorialistas podrán darse cuenta de ello si dejasen a un lado sus pigmentos y sus

⁶² STRAND, Paul: “La Motivación Artística en Fotografía” (1923), en FONTCUBERTA, Joan (ed), *Estética Fotográfica*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, pp. 107-108.

lentes de flor, ya que ambos recursos disimulan multitud de defectos, una falta de conocimientos y una técnica descuidada—. En realidad no logran engañar a todos los espectadores”⁶³.

Paul Strand critica de los fotógrafos pictorialistas el que no sean capaces de descubrir las cualidades básicas del propio medio (para los “puristas” el valor de una fotografía pasa por el ajuste a sus propias características técnicas y procedimentales inherentes, a los rasgos distintivos de la propia fotografía respecto a los otros lenguajes). Strand apunta: “(...)Sin embargo, existen leyes que debe acatar si no quiere sucumbir. Y ya que la fotografía es una manifestación de la vida, está también sujeta a dichas leyes. Por leyes entiendo aquellas fuerzas que controlan la cualidad de las cosas y que hacen absurdo pedirle peras al olmo. Y justamente es esto lo que los fotógrafos han intentado hacer con la fotografía”⁶⁴.

Sin embargo, a pesar de estas sólidas y convencidas oposiciones (y sin duda para suerte y enriquecimiento de la práctica artística fotográfica), la fotografía habrá no sólo de acoger las prácticas pictorialistas como un lenguaje fotográfico más, sino también otros muchos diferentes, diversificando las utilidades instrumentales y artísticas del medio, subvirtiendo cualquier tipo de dogmatismo o visión unívoca, y convirtiéndose quizá en uno de los medios más “impuros”, híbridos, complejos y problemáticos en la actualidad.

Si bien hay que reconocer quizá los excesos del movimiento pictorialista, es innegable la importancia de sus avances en la investigación técnica y plástica, y su labor en la legitimación de la fotografía como arte pictórico. También hay que tener en cuenta el logro de la revalorización de la figura del autor por encima de la tarea mecánica de la cámara, así como en la apuesta por el propio valor de la imagen creada y construida como expresión de subjetividad.

3.2.2.4. La teatralidad en la fotografía pictorialista

A principios del siglo XX tiene lugar este giro pictorialista también en la concepción teatral de la práctica fotográfica. El americano William Mortensen apunta hacia una distinción entre la “foto de drama” y la “foto dramática”, tomando conciencia como fotógrafo de esta segunda clasificación, del rol como director. Extremadamente meticuloso, Mortensen insiste en los gestos significantes y en la narrativa, señalando que “el lenguaje pictórico de la expresión toma la forma de símbolos pantomímicos... El antiguo arte universal de la pantomima que traduce el pensamiento en movimiento físico y actitud mediante significados de gestos estandarizados y estilizados”⁶⁵. Mortensen es consciente de la relación de sus fotografías con la naturaleza de los fotogramas del cine, en parte quizá debido a su experiencia como fotógrafo de los sets de rodaje en Hollywood en los años 20.

El Pictorialismo, caracterizado por ideales románticos, mensajes narrativos y convenciones gestuales pictóricas (por ejemplo, podemos ver cómo la majestuosa pose de la muchacha en la obra de Mortensen, “Flemish Maid”, nos remita a algún óleo barroco indeterminado), privilegia siempre los temas sentimentales,

⁶³ STRAND, Paul, *Op.cit.*, p. 109.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁶⁵ MORTENSEN, William: *The Model: A Book on the Problems of Posing*, Camera Craft, San Francisco, 1948, p. 72.

por encima de las abstracciones de la llamada “Nueva Objetividad” y de la fantástica y frecuentemente inquietante imaginería del Surrealismo. Los pictorialistas se inspiran directamente en los grandes maestros del pasado, y en sus elaboradas y casi manieristas fotografías se da más importancia todavía al tratamiento y a la ejecución de los temas que a la propia concepción de los mismos. La imagen fotográfica construida de este modo subraya su valor de artefacto, su naturaleza reflexionada, donde nada viene dado, sino “creado”, manteniendo una distancia con el mundo.

En este contexto de preocupaciones estéticas se definirá el fondo sobre el que más tarde se desarrollarían otras propuestas más radicales de Futuristas y Surrealistas, que, además de los grandes clásicos de la Historia del Arte, estarán también influenciados por el fotoperiodismo y la publicidad.



William Mortensen, “Flemish Maid” (1935)

3.2.3. La fotografía escenificada en las vanguardias

La fotografía escenificada se incorpora en la modernidad como método estético, en una idea de rebelión frente a la mera función de la fotografía como técnica de reproducción documental, explotando aquel y otros potenciales del medio. Las tres prácticas de la fotografía moderna (como medio expresivo, publicidad, y fotoperiodismo) emplean la técnica de la escenificación de asuntos para construir una narrativa.

Durante el período de las Vanguardias se opta por una posición opuesta a la actitud pictorialista, favoreciendo una cierta espontaneidad en la elaboración de la escena a fotografiar, e inspirándose en algún tipo de estructura narrativa, frecuentemente con composiciones improvisadas. Las fotografías escenificadas están más basadas en cuestiones conceptuales que en estructuras narrativas determinadas, y privilegiaban cuestiones radicales o “brutas” ante los temas sentimentales o exóticos de los pictorialistas.

En el siglo XX, el retrato y el autorretrato continúan la incorporación de manipulaciones escenificadas del personaje, desde Beaton, Yevonde, Cahun o Leibovitz. Fantasías de glamour y consumo, que frecuentemente implican elaborados sets o localizaciones exóticas, se tornan imprescindibles en los mundos de la fotografía de moda y publicidad. Las relaciones entre la teatralidad en fotografía de vanguardia y las estrategias de la fotografía para publicidad son cómplices: el fotomontaje, el foto-collage, las perspectivas extremas, los retablos narrativos a modo de secuencia contaminan ambos campos, así como también las referencias al estilo de vida y los objetos de consumo, de manera que los espectadores proyectan sus sueños y esperanzas en esos “set ups” aparentemente ideales.

3.2.3.1. “Foto-performances” de vanguardia

En el período vanguardista destaca particularmente la labor de escenificación fotográfica de Man Ray. Sus primeras evidencias de fotografía teatral aparecen en las colaboraciones con Marcel Duchamp, a principios de los años 20. Es emblemática su fotografía “Rose Sélavy (Marcel Duchamp)”, de 1921, donde Duchamp aparece travestido y posando como una *femme fatale*, dando vida al que será un *alter ego* femenino de éste. La fotografía, ya en este momento coqueteando con la escenificación de apariencia documental, imita a una ordinaria fotografía del género del retrato, donde incluso vemos cómo en una esquina de la imagen figura la firma del personaje, Rose Sélavy, como si de un autógrafo se tratase.

En la fotografía de Man Ray titulada “Relâche” (1924) aparecen Marcel Duchamp como Adán y Brogna Perlmutter como Eva, posando como en un *tableau vivant* de la pintura de Lucas Cranach. Duchamp y Perlmutter llevan a cabo una “acción” o “happening” durante el intermedio del ballet “Relâche”, antes de que el término fuera oficialmente acuñado. La fascinación de Man Ray con las puestas en escena no se limita al surrealismo o a un solo período, sino que está presente a lo largo de toda su carrera. Como Fortunato Despero y muchos otros de su generación, apuesta por ideas para *tableaux vivants* generadas de modo espontáneo, usando un mínimo de atrezzo u objetos, y enfatizando el aspecto lúdico y extravagante de las acciones.

El surrealismo, fundado por André Breton en 1924, sostiene que la vista es el sentido preferente, y da prioridad a la fotografía, y su influencia es más profunda en Francia. Los “rayogramas” o los fotomontajes de Man Ray, Brassai, Paul Nougé o André Kertész agrandan los límites de la fotografía.

Algo semejante puede afirmarse acerca del dadaísmo, que se funda en el Cabaret Voltaire de Zurich en 1916 y se extiende por Francia y Alemania. Los fotomontajes de John Heartfield, Hannah Höch o Raoul Hausman expresaron con frecuencia una crítica social y política muy propia de la época que acaba truncando tras la Segunda Guerra Mundial. Derrotada Alemania aparecen corrientes como la de la *Subjektive fotografie* (Fotografía subjetiva), cuyo objetivo es reivindicar la personalidad creativa del fotógrafo. Este enfoque, de fronteras muy difusas, domina la escena fotográfica alemana de los años sesenta. La fotografía preparada, conceptual o la *performance* conforman a su vez distintos modos de situarse detrás de la cámara.



Man Ray: “Rose Sélavy (Marcel Duchamp)” (1921)



Janina Tukowska-Leszcyńska y Stanisław Ignacy Witkiewicz: “The Monster of Dusseldorf” (1932)

3.2.3.2. La fotografía escenificada surrealista

Alan Fleig⁶⁶ distingue dos tiempos en el proceso de creación fotográfica: el “momento de la toma” y el “momento de laboratorio”. Nosotros añadiremos aquí uno más, anterior a los otros dos y fundamental en las cada vez más densas corrientes fotográficas que discurren en el arte moderno: el del tiempo de la “puesta en escena”, del diseño de la “pose” del modelo o de la disposición de los objetos a fotografiar.

La oposición entre los dos primeros, que son intrínsecos al proceso fotográfico con cámara, ha acabado por generar la radical y clásica dicotomía entre “fotografía pura” u “objetiva” y “fotografía manipulada” o “experimental”, dicotomía que recorre bajo diferentes nombres la historia de la estética fotográfica casi desde la invención del medio. La preeminencia del tiempo restante (el momento de la “pose”), que puede darse o no, da lugar a la fotografía escenificada. En el surrealismo podemos descubrir ejemplos de todas estas tendencias o actitudes, en numerosas ocasiones compartidas por el mismo autor sin conflicto. Sin embargo, ha existido una falsa imagen de la fotografía surrealista que privilegiaba sólo una parte de ella (la

⁶⁶ FLEIG, Alan: *Etant Donné. L'Age de la lumière. Photographie et surrealismo: en France entre les deux guerres*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997, p. 23.

manipulada y escenificada) dejando de lado la directa y documental, precisamente la que encarnaba mejor el verdadero potencial que la cámara ofrecía al proyecto de Breton y sus seguidores.

La fotografía escenificada es una de las corrientes fundamentales de la fotografía surrealista. Los surrealistas están atraídos por el *tableau vivant*, porque les permite explorar imaginaria onírica y fantástica y la secuencia narrativa, mientras que la mayoría de los movimientos modernos son más bien contrarios a esta última cuestión. La fotografía escenificada surrealista se construye con modelos humanos y también con objetos (muchos de ellos fabricados de manera específica para la ocasión). Resulta destacable el trabajo de fotógrafos como Man Ray, Roger Parry, Maurice Tabard, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Jacques- André Boiffard, parte de las imágenes de André Kertész y Brassai, e incluso algunos experimentos de Breton mismo.

La fotografía escenificada desempeña muy diferentes papeles dentro del movimiento surrealista. En primer lugar, nos encontramos con que los surrealistas utilizan la fotografía escenificada por ellos mismos como “recuerdo” de sus actividades y sus reuniones, empleando la fotografía como una herramienta con la que dar publicidad a sus actividades a través de sus propios medios de difusión. Por otro lado, la escenificación también forma parte de las estrategias creativas básicas utilizadas en la obra de numerosos fotógrafos surrealistas.

En la escenificación surrealista el desnudo femenino juega un papel fundamental, frecuentemente dotado de una alta carga de contenido explícitamente sexual o escatológico. En la fotografía escenificada surrealista el tema de la representación de la mujer tiene un tratamiento de gran complejidad. En la representación de la mujer se muestra a la amante en roles estereotipados relacionados con lo oculto, la naturaleza, la histeria y la psicosis, la belleza convulsa, lo maravilloso y el azar objetivo. Pero todos estos papeles tienen en común la visión de la mujer como objeto esencialmente pasivo, constituyendo una especie de musa.

Las escenificaciones tienden a la construcción de metáforas (a veces sexuales, de una manera tan sutil que se acercan al ideal de belleza victoriana), como ocurre en imágenes de Man Ray y Brassai. Otras veces las fotografías tienen una estética más cercana a la pornografía o el sadismo, como en el caso de las *poupées* de Hans Bellmer, donde las muñecas construidas de retales y piezas (que luego en el futuro tendrán una correspondencia en los ensamblajes de piezas y prótesis de las fotografías posmodernas de Cindy Sherman) “posan” en diferentes actitudes para la mirada de un espectador (masculino). Por contraste, la representación de lo masculino es muy diferente. No destaca por su excentricidad ni en la indumentaria ni en la *performance* masculina. Cuando el propio autor aparece en la fotografía, lo hace con un traje convencional de aspecto burgués o formal, por lo general.

Los surrealistas sienten una irresistible atracción por la fotografía, no solo como operadores de la cámara, sino también como modelos. Se fotografían y se hacen fotografiar, en una búsqueda constante de la trascendencia temporal y física más allá del estrecho círculo de sus reuniones. También practican recurrentemente la fotografía escenificada con objetos, en una idea bastante cercana al *ready made* de Duchamp, y como continuación de la obra plástica de los surrealistas en otros ámbitos, como la escultura.

Los surrealistas (adueñándose del discurso de Rimbaud), deseaban “cambiar la vida”, pero se dan cuenta de que para ello es preciso empezar por cambiar la mirada, y entre otras, la mirada fotográfica. Podemos ver cómo la teatralidad, la dramaturgia aplicada a la fotografía, es un pilar de la estética surrealista, y un campo en el que el movimiento realiza sin duda notables aportes. Esta “escenificación” a la que someten los surrealistas al objeto o sujeto a retratar coloca al espectador en una situación nueva: la de *voyeur* que observa la representación de un mundo paralelo. La idea del erotismo planea sobre la mayoría de estas representaciones, siendo el cuerpo uno de los objetos de investigación esenciales del movimiento. Para los surrealistas, además, la pintura es una obra de la imaginación, mientras que sus fotografías son el arte de la reproducción de determinadas imágenes mentales, renegando, de un modo innovador, del uso de la fotografía como un instrumento de registro de la realidad material (de ahí la representación recurrente de hombres y mujeres con los ojos cerrados, evocando la máxima actitud surrealista: ver con los ojos cerrados).



Paul Nougé: “Cils Coupés”, de la serie “Subversión des images” (1929)

3.2.3.3. La fotografía teatral de la Bauhaus

Las fotografías de las *performances* teatrales en la Bauhaus, algunas de las cuales son de especial importancia en el tema de esta investigación, son principalmente productos de un interés documental, y no tanto de escenas construidas para ser fotografiadas. El llamado “retrato performativo” es un género que cuenta con la escenificación construida de eventos protagonizados por un artista. Durante el período vanguardista, debemos destacar el concepto de lo teatral en algunas muestras de artistas que comparten la ideología estética de la Bauhaus, a través de fotografías que presentan en realidad verdaderas *performances* teatrales en torno a la identidad.

Esta idea particular de autorretrato la podemos observar en los trabajos de T. Lux Feininger (“Self Portrait as Charlie Chaplin”, de 1927, es una obra en la que el propio artista se autorretrata caracterizado como el famoso cómico, indirectamente reflejado en un espejo, en un ejercicio que expresa un sintético pero literal artificio teatral) o Werner Rhode, en cuya obra “Self Portrait with Mask” (1928) el autor se muestra a sí mismo caracterizado como un *clown* y parcialmente oculto tras una máscara que vuelve a remitir al teatro (la figura del payaso y el tema de la mascarada en general son tópicos recurrentes en el período de entreguerras).



Werner Rhode: "Self Portrait with Mask" (1928)



T. Lux Feininger: "Self Portrait as Charlie Chaplin" (1927)

3.2.4. La escenificación en la fotografía conceptual de los años 70

Cuando, a mediados de la década de los 50, la fotografía logra cruzar con éxito el abismo que separaba la reproducción mecánica de la obra de arte, encuentra su propio espacio en museos y galerías, mientras sus autores se incorporan a las filas de artistas respetados. Sin embargo, esta aceptación supone también nuevos retos para el medio fotográfico y para su recién adquirida posición de prestigio. Este desafío es representado por artistas que son principalmente pintores y escultores, y que no se consideran a sí mismos fotógrafos.

Desde la década de 1970 la fotografía viene incrementando su registro narrativo. Aunque la función narrativa ya se había afianzado con las "foto-performances" (muchas performances eran verdaderas secuencias de "living pictures") que mostraban actividades perfectamente escenificadas para ser luego fotografiadas con un completo control del disparo, sin embargo para este planteamiento son más interesantes aquellos relatos que sólo remiten indirectamente a la realidad empírica.

Algunos de estos relatos están ligados al arte conceptual, y combinan aspectos de análisis narrativo y de análisis conceptual. Artistas como John Hilliard o Jeff Wall desarrollan ambas capacidades del relato fotográfico, como por ejemplo podemos apreciar en las piezas "Untitled" (1976), del primero, y "Faking Death" (1977), del segundo. La pieza de Hilliard es una secuencia de tres fotos que describen tres fases de un evento cotidiano, cuyo contenido se explicita a través de un contexto narrativo (tres frases que corresponden a cada una de las tres imágenes, respectivamente). Un segundo vistazo permite apreciar que las tres fotos contienen la misma imagen, pero expuesta con diferentes enfoques.

“Faking Death”, de Jeff Wall, ilustra la producción de la fotografía como teatro y claramente posiciona al que mira como espectador. Consta de tres paneles; el primero muestra toda la maquinaria de producción de la foto (cámaras, luces, attrezzo...), y los dos siguientes, idénticos (que muestran la imagen del propio artista, tumbado y con el torso desnudo, fingiendo su propia muerte) muestran el carácter de reproductibilidad de la imagen fotográfica (es decir, que la construcción y la reproductibilidad son parte de este trabajo artístico). Desde la década de los 70 Jeff Wall (cuyo proyecto trataremos más detenidamente en otros capítulos) trabaja problematizando la relación entre lo fotográfico, lo documental y lo artístico en sus dramatizaciones de escenas de la calle y encuentros sociales, aparentemente corrientes. Como en muchas de las construcciones del siglo XIX, sus realidades construidas citan regularmente la historia de la pintura, aunque con un propósito diferente.

En los años 70 otra vertiente significativa de estos antecedentes de la fotografía narrativa y escenificada actual es la del “foto-surrealismo” de Duane Michals y Les Krims. Para estos artistas, es primordial la fórmula “90% mente y 10% ojo”; ya en la época no eran fotógrafos al uso, sino que empleaban el medio fotográfico para expresar historias independientes de la realidad, historias fantásticas y de gran componente onírico en ocasiones. Empleando la cámara fotográfica como *alter-ego* del ojo, estos artistas tienen en cuenta nuestra confianza cultural en la “objetividad” de la fotografía, y la mayor parte de sus efectos pictóricos los obtienen de la propia confrontación entre el “realismo” inherente a la propia imagen fotográfica y los motivos irreales o absurdos que este realismo aún parece capaz de conjugar con la apariencia de “autenticidad”.

Duane Michals juega en muchos de sus relatos fotográficos, como en “Grandpa Goes to Heaven” (1989) o “The Bogeyman” (1973), con figuras que en la historia funcionan simplemente como presencias, humanas o no, dominadas por el drama de la metamorfosis, la transubstanciación.



Duane Michals: “Grandpa Goes to Heaven” (1989)



Les Krims: "The Nostalgia Miracle Shirt" (1971)

El trabajo de Michals se halla frecuentemente marcado por el onirismo, en su caso aprovechado como una poderosa fuente de atracción narrativa, como explica él mismo: "Creo en la fantasía. Lo que no puedo ver tiene infinitamente más significado que lo que puedo ver... Todo es materia de fotografía, pero especialmente las cosas difíciles de nuestras vidas, nuestros miedos, traumas de la infancia, pesadillas. Las cosas que uno no puede ver son las más significativas"⁶⁷.

También Les Krims hace toda una declaración de intenciones acerca de su modo de trabajo explicándose de esta manera: "No soy un historiador. Yo sólo creo historias. Todo lo que es imaginable puede ser también realizado en fotos. Esto presupone, por supuesto, que uno sabe cómo pensar. La fuente potencial de imágenes fotográficas más importante es la mente humana"⁶⁸. Tanto Michals como Krims echan mano de la estrategia de utilizar la aparente veracidad de la fotografía contra sí misma, creando ficciones a través de la apariencia de realidad, en la que se ha introducido una dimensión narrativa.

Más tarde, ya en la década de los 80, proliferan retablos fotográficos más herméticos, reservados, casi secretos en cuanto a contenido, hasta el punto de resultar confusos, funcionando más como puzzles de significados que como construcciones con algún patrón de significado coherente. Estos niveles ambiguos de significado mantienen un suspense relacionado con la intención de la simulación de la narración. Una vez más, aparecen mezclas contradictorias de apariencia y realidad, de hecho y ficción en *tableaux* que cautivan a un espectador forzado a preguntarse cómo puede ser que en una fotografía, de la que estamos acostumbrados a esperar la autenticidad de la vida real a la que se parece, todas las leyes que gobiernan esa realidad estén trastocadas.

Algunos de los problemas de la posibilidad de la narración son justamente los mejores alicientes para que un artista se embarque en la tarea de contar una historia. Podemos decir que la seducción está relacionada con lo que nunca es seguro, con la promesa de algo que tal vez no alcancemos a abarcar. En la fotografía narrativa, un importante vehículo de seducción es el contenido pictórico. Las llamadas "estéticas de la seducción" juegan con el uso del engaño, con claves dispersas que a veces permiten dismantelar la ilusión escenificada, hasta revelarla como mera apariencia.

⁶⁷ MICHALS, Duane: "Real Dreams" (1976), KEMP, Wolfgang (ed.): *Theorie der Fotografie*, Vol. III, Verlag Schirmer/Mosel, Munich, 1983, pp. 232 y 235.

⁶⁸ KRIMS, Les: Discurso para Camera Manichi (1970), extraído por A.D. Coleman en "The Directorial Mode", en GOLDBERG, Vicki (ed), *Photography in Print*, Simon and Schuster, New York, 1981, p. 486.

Las prácticas de fotografía escenificada del foto-surrealismo, las foto-performances y el fotoconceptualismo de los 70 dan paso a la fotografía escenificada actual, que se (in)define en la posmodernidad, y que exploraremos en profundidad a continuación.

3.2.5. La fotografía escenificada en la posmodernidad



John Hilliard: "Cracked" (2001)

A finales del siglo XX, se teoriza y politiza ampliamente alrededor de la fotografía escenificada. La fotografía era antiguamente entendida como un medio que dotaba al artista de una habilidad para reproducir la realidad más allá de la habilidad de la mano humana. Pero con la entrada en la posmodernidad se hace evidente que todo arte orientado hacia el "realismo" acaba por ser en cierto modo decepcionante. El arte intenta crear una ilusión, y en el caso de la pintura, nunca estamos mirando hacia una superficie pintada, sino hacia una ventana, un segmento de realidad que se revela a sí misma más allá de su plano pictórico. En el

contexto estético de la posmodernidad se ubica el tipo particular de fotografía que es objeto de esta investigación, un tipo de fotografía escenificada, deliberadamente construida, contaminada de otras disciplinas visuales como el teatro o el cine, la literatura, o la publicidad, una fotografía que, como si de una pintura se tratase, supone una verdadera afirmación visual concreta, independiente y auto-contenida.

La fotografía escenificada puede incluirse perfectamente en el "proyecto de demolición" que supone la fotografía posmoderna, en cuanto a:

- Demolición del genio artístico que crea de la nada, mediante la apropiación de temas y materias;
- Demolición del status elitista del arte en favor de una tendencia a las "estéticas de la seducción";
- Demolición de lo sublime en favor de elementos de la baja cultura y de la vida cotidiana, kitsch y "gusto pobre";
- Demolición de la prohibición de la ilusión recuperando temas representacionales, narrativos y pictóricos;
- Demolición de la austeridad en favor de la abundancia, del exceso de detalles;
- Demolición del purismo en favor de la contaminación constante y retroalimentación de géneros no sólo artísticos;
- Demolición del *pathos* vanguardista del arte "moderno" en favor del pastiche, parodia, travestismo, melodrama y otras formas de "baja" retórica.

El artificio en la fotografía es acentuado en la posmodernidad, cuestionando la autenticidad narrativa y la creencia en la verdad documental. La cita y la parodia son empleadas como herramientas críticas, y la

tecnología digital ofrece nuevos modos de combinar momentos dispares e interrogar acerca de significados asumidos.

Hemos visto cómo el crear *tableaux* es una estrategia que permite evocar asociaciones de elementos en las imágenes, asociaciones múltiples y complejas, y a veces conflictivas, que se vuelven cinemáticas en su proceso. En las últimas décadas surgen numerosas imágenes fotográficas que hacen énfasis en su intención de no ser meras copias, sino obras de arte. En estos casos la cámara no captura la realidad ordinaria, sino (en el caso de la fotografía escenificada) construcciones que el artista realiza en el estudio o en cualquier otra parte. El artista trabaja como director de una obra de teatro o cine que se condensa en una sola imagen. Con la entrada en la posmodernidad, cada vez en mayor medida, se tiende a la creación de mitos, a convertir sueños en realidad, a permitir ver y pensar de diferentes formas, y revitalizar el arte.

La imaginación que se entreteje con la realidad visual juega un papel central en la fotografía escenificada posmoderna. A partir de los años 70, los artistas empiezan a explorar otras formas de arte y el potencial narrativo de la imagen fotográfica única, así como a desempeñar roles cada vez más cercanos al de director de cine en la realización de la imagen. Desde este momento, la fotografía se vuelve **auto-consciente**, estableciendo el tono que posteriormente tendrán muchas de las tendencias actuales.

Desde los años 80, se abandona toda pretensión de asociación de la imagen fotográfica con el mundo real, y se empieza a aceptar su naturaleza auto-referencial. La imagen se posiciona como un **constructo**, como una imitación, una proposición. Se admite y se celebra la teatralidad, y con ella, la relación entre espectadores y artistas, e incluso la posición del objeto de arte en la cultura de consumo. El artista se hace libre para desarrollar un lenguaje sofisticado de imaginaria simbólica con resonancias de circunstancias sociales.

La autorreflexividad en la fotografía a principios de los años 80 investiga viejos modelos, re-escenificando y re-fotografiando imágenes existentes. La re-actuación de lo social, a modo de performance de uno mismo como algo socialmente construido, recuperando la identidad desde los márgenes de las representaciones de los media en la historia del arte occidental, se convierte en un tipo de trabajo destacado.

En este contexto, uno de los pioneros de la fotografía escenificada artística contemporánea es sin duda **Jeff Wall**, cuya obra empieza a tener una prominencia crítica en los años 80. Sus fotografías son definitivamente algo más que meras ilustraciones de su formación académica (realizó estudios de posgrado en Historia del Arte), y suponen la evidencia de una comprensión en detalle de cómo las imágenes funcionan y cómo son construidas.

Wall construye una realidad aparente a través de sus fotografías. Éstas parecen producto del azar, tomadas desde el punto de vista de un observador que tropieza con algo que antes no estaba siendo visto. Y sin embargo, son constructos cuidadosamente escenificados con una vierta similitud respecto a la fotografía amateur o instantánea. De forma paralela, Wall se ocupa de temas sobre los que creemos saber todo, pero con su manera de tratarlos nos lleva a un territorio desconocido: verdaderamente, las escenas que recrea son con frecuencia escenas ordinarias y banales que no parecen suficientemente cercanas a la inspección, hasta que de repente nos percatamos de un cierto número de irritantes características que dan a la fotografía su valencia como algo más que una instantánea.

Trabajos como los “Untitled Film Stills” de Cindy Sherman o los autorretratos de Yasumasa Morimura, comienzan a re-esценificar imágenes de la historia del arte occidental, jugando con el pastiche, subvirtiendo los roles de la historia y de la cultura popular.

En 1977 **Cindy Sherman** comienza a producir fotografías de sí misma que describen tipos o estereotipos de mujer que han sido retratados en el cine, revelando el impacto del cine en la identidad femenina. Estas imágenes explotan la nostalgia y la constante presencia de la artista desempeñando roles teatrales de referentes de identidades cambiantes. Este trabajo, en gran medida, identifica la teatralidad no sólo como condición de las imágenes, sino que también presentan a la imagen que va más allá del marco, como modelo de comportamiento. El trabajo de Sherman relaciona los aportes del maquillaje, del atrezzo y de la caracterización con el ámbito de lo surreal.

A través de la constante presencia de la artista, Sherman hace acumulativo el impacto de sus imágenes. Estas imágenes confrontan género y deseo, combinan elementos de la fotografía de moda, cuentos de hadas, retratos históricos de mujeres... Frecuentemente adoptando disfraces y estéticas, Cindy Sherman enfatiza la cuestión de la representación de la feminidad, y la existencia de una subjetividad esencial, unificada. El rol que desempeña la artista encierra un reto: el objeto de la mirada se vuelve activo, cambiando su apariencia a voluntad. La corporeidad de estas representaciones implica al espectador de un modo visceral: el malestar que acompañó la ruptura de la modernidad es extrapolada a la desorientación que resulta de este juego de identidades fluctuantes. El drama de nuestro tiempo se muestra en un suelo inestable y ambivalente.

Florence Paradeis es otro ejemplo perfecto de la escenificación fotográfica posmoderna; expresa bien esta ambivalencia, mientras explora los modos de mirar, percibir, versionar y atender nuestros deseos mediante imágenes que implican directamente al espectador. Paradeis fotografía utilizando la tensión propia de la metáfora, jugando con estructuras de pensamiento, creando semejanzas o desemejanzas nuevas. Sus fotografías representan poéticas acciones cotidianas a punto de derivar en situaciones crispadas, con una gran carga de deseo contenido en cada escena.

Básicamente, Paradeis trabaja la relación del ser humano consigo mismo y con los otros, frecuentemente adoptando una máscara. El espectador, al final, queda atrapado en la paradoja de mirar las imágenes a la vez que es mirado por ellas, gracias a la habilidad de la artista para manipular los modos de estructuración de la mirada. En las fotografías de Paradeis hay estratos de apariencia, relaciones de proximidad y de cierta distancia a la vez, acciones y actitudes que se sustraen a las necesidades de la vida diaria que parecen exponer. La artista es extremadamente sutil en la creación de campos psíquicos cargados de resonancias en sus personajes, los cuales habitan en el hueco que se ha abierto en el fluir de los acontecimientos... Esto nos conduce a una dimensión intensa, cargada de reflexiones.

Las imágenes, aunque aparentemente sencillas, son elásticas, expresan ensimismamiento y concentración, una conciencia reflexiva que nos enfrenta a problemas de nuestra existencia. Hay una tensión entre el acto común (que no banal) que se da en la superficie y lo que parecen vislumbrar los personajes en ese momento de conciencia reflexiva (como por ejemplo en “Blank”, o en el elemento desestructurante del revólver en la escena de “Bullets”), que es el núcleo de la propuesta narrativa.

En la actualidad podemos decir que vivimos en una época neobarroca, en un mundo saturado de imágenes visuales donde la mirada reductora propia de los mass-media afecta también a la escena artística. En la época posmoderna tienen lugar manifestaciones y propuestas de un arte que funciona como un juego de reciclaje indefinido apoderándose de la realidad, y que entiende el uso de las imágenes disponibles como valor de cambio y como ideología.

Veremos cómo un gran número de autores en la posmodernidad explotan la estrategia narrativa y representacional del remake, de un modo genuinamente posmoderno que saca provecho del reciclaje, el pastiche y de la intercambiabilidad de las imágenes. Por ejemplo, **Joel-Peter Witkin** construye fotografías que refieren directa o indirectamente a pinturas famosas, pero no lo hace como mero ejercicio de estilo, sino con la intención de subvertir estereotipos y transgredir las nociones del gusto. Así, “Las Meninas, New Mexico” (1987) es un ejemplo de apropiación provocativa, en este caso del cuadro homónimo de Velázquez.



Joel-Peter Witkin: “Las Meninas, New Mexico” (1987)



Tina Barney: “Jill and Polly in the Bathroom” (1987)



Yinka Shonibare: "Diary of a Victorian Dandy 3:00 hours" (1998)

También **Yinka Shonibare** plantea estas cuestiones de la cita y de la vuelta al pasado como excusa para la reflexión crítica. En su serie fotográfica "Diary of a Victorian Dandy", producida en los años 90 (época en la que artistas africanos comienzan a hacer su entrada en la escena artística global), el autor muestra, en escenarios muy elaborados y con una decoración muy artificiosa, la figura del artista negro como centro de fantasías victorianas de lujuria y decadencia. Estas escenas contrastan con la situación que en parte permanece latente en el contexto de la historia colonial de la esclavitud negra y la lucha económica contemporánea de las naciones africanas, planteando una reflexión crítica a través de la ironía.

Mientras imágenes como éstas trazan alegorías sociales, otras, sin embargo, exploran un territorio más incierto, dirigiéndose a modelos más íntimos, como fotografías familiares tradicionales que se combinan a veces con elementos de teleserie/telefilm, drama o *soap opera*.

Los trabajos de **Tina Barney**, por ejemplo, operan en esta área intermedia entre lo documental y lo ficticio. Barney se centra principalmente en escenas cotidianas de su vida real y doméstica (la artista pertenece a una clase alta y adinerada), mostrando a los miembros de su familia insertos en una atmósfera narrativa melodramática, evocando el voyeurismo de la telerrealidad. En el caso de las fotografías de Tina Barney la teatralidad aparece un tanto velada, ya que queda parcialmente enmascarada bajo la apariencia de instantáneas de la vida real. El que se trate de actores o de personajes reales de la familia de la artista, el que posen o no, no importa realmente; estas fotografías son teatrales por implicación, en una ambigüedad

deliberada que enfatiza la artificialidad de las puestas en escena (y de las propias relaciones sociales y familiares).

Gregory Crewdson, por su parte, es otro ejemplo que también explora los territorios de eventos inminentes, presentando escenas suburbanas que parecen a punto de entrar en acción. Fantasmas de películas de serie B y pesadillas habitan estas imágenes, en una atmósfera que expone una disociación de la experiencia vivida y material de la ansiedad subyacente y el miedo que caracterizan a la cultura contemporánea. En este caso, la absorción en un artificio teatral es completa.

Además de Crewdson, otros autores como **Duane Michals**, **Sam Taylor-Wood** o **Tracey Moffatt** trabajan con imágenes en cierto modo relacionadas con aspectos de lo cotidiano, pero más o menos ambiguas, surrealistas e inquietantes, frecuentemente sugiriendo una narrativa que se resiste a la resolución.



Christ eats dog food with an old ukrainian lady in Brooklyn

Duane Michals: "Christ eats dog food with an old Ukrainian lady in Brooklyn" (1982)

En un contexto marcado por la profusión de imágenes sucesivas y cambiantes que definen el espectáculo de la vida contemporánea, estas imágenes-objetos monumentales creados por artistas se reafirman en su escala cinemática, en la saturación de color, y, lo que es más importante, en su complejidad conceptual. La teatralidad fotográfica a finales del siglo XX y principios del siglo XXI no se esfuerza por negar a la audiencia, ni tampoco niega sus propias ficciones construidas. Es más, invita al espectador a participar en una implicación imaginaria con la representación misma y con el estado de los asuntos de la sociedad en general.

Si en el pasado fue la pintura la que de manera más obvia planteaba esta reflexión acerca de lo social en la era de la modernidad, la fotografía y su encarnación digital hacen lo propio en la actualidad. Hoy el medio fotográfico parece ser más elástico que nunca, hasta el punto de que la fotografía ya no puede ser reconocida como algo puramente específico. Este tipo de imágenes fotográficas revelan las técnicas de la ilusión a la vez que confirman la posibilidad de representación significativa. Del mismo modo que los *tableaux* clásicos, suponen un proyecto continuo en constante transformación.

2^a

SEGUNDA PARTE

LA FOTOGRAFÍA CONSTRUIDA,
ENTRE EL RELATO Y LA PINTURA

Capítulo

4

LA NARRATIVIDAD COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES:

EL RELATO FOTOGRÁFICO

Susan Sontag⁶⁹ decía que la fotografía es incapaz de narrar porque toda narración implica un transcurso, un desarrollo en el tiempo. Según la autora, nuestra comprensión del mundo necesita narración, y sitúa a la fotografía en otro ámbito.

La fotografía es heredera y consecuencia de toda la historia de la representación occidental anclada en el realismo. Su factura es tan fiel a las apariencias que parece haber fundido la distancia, la tensión simbólica que durante milenios configuraba las imágenes. La nitidez y la factura técnica de estas apariencias han originado en la tradición fotográfica una lectura resignada de la realidad, una lectura considerada durante mucho tiempo “objetiva”.

La literatura es hija del lenguaje verbal, amparado, como causa y consecuencia, en las estructuras que los humanos llevamos grabadas en lo que llamamos pensamiento. La narración literaria se desarrolla en el tiempo e implica una comprensión (a priori) directa, pero paradójicamente su interpretación conlleva implícita la ficción, o como mínimo un alto grado de subjetividad.

El libro *Photography and Literature*⁷⁰ de François Brunet es uno de los estudios recientes que han explorado el grado en que la fotografía parece satisfacer muchos de los apetitos que satisfacen trabajos de reportaje, historia o incluso ficción. En parte, resulta fácil decir que la fotografía está menos estrechamente ligada a la pintura que a las artes gráficas, donde es paradigmática la función ilustrativa. Brunet ve a la fotografía en una relación con una sensibilidad romántica envolvente, en la que literatura y fotografía se desarrollan en solidaridad más que en oposición.

En el presente capítulo hablaremos de la relación de la fotografía con el tiempo, la identidad, la memoria y de su “narratividad” específica, o de su gran potencia narrativa: la de generar pensamiento. Comprobaremos cómo la fotografía *sí* narra, desde sus propios inicios, y además de modos muy diferentes e interesantes, que se han vuelto imprescindibles en el arte contemporáneo.

⁶⁹ Vid. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid, 2007.

⁷⁰ BRUNET, François: *Photography and Literature*, Reaktion Books-Exposures, University of Chicago Press, 2009.

4.1. EL RELATO. DEFINICIÓN DE LO NARRATIVO

El género narrativo se caracteriza tradicionalmente por relatar historias reales o ficticias que constituyen una historia ajena a los sentimientos del autor. Aunque sea imaginaria, la narración toma sus modelos del mundo real, estableciéndose una relación entre imaginación y experiencia. El autor de la narración invita a un lector oyente/espectador a conocer este mundo imaginario. Este narrador, que puede estar dentro de la narración (homodiegético) o fuera (heterodiegético) establece una relación con un lector ficticio implícito en el relato, desde una determinada perspectiva.

Podríamos definir el **relato** como un conocimiento que se transmite, por lo general en detalle, respecto a un cierto hecho. El concepto, que tiene su origen en el vocablo latino *relatus*, incluye también los cuentos y las narraciones que no son demasiado extensas. Como género literario, un relato es una forma narrativa cuya extensión es inferior a la de una novela. El autor del relato sintetiza lo más importante que se ha de narrar, y enfatiza aquellas situaciones que son esenciales para el desarrollo del mismo. La esencia del relato consiste en contar una historia sin reflejarla en toda su extensión, compactándola y poniendo el énfasis en determinados momentos, que suelen ser decisivos para el desarrollo de la misma, y dejando a la imaginación del lector la labor de componer los detalles considerados superfluos o secundarios. Estos detalles, junto a los hechos narrados en el relato, compondrían un cuadro mayor. Los hechos narrados en el relato pueden ser de ficción (como el cuento) o de no ficción (como las noticias). El relato es una estructura discursiva, caracterizada por la heterogeneidad narrativa (en el cuerpo de un mismo relato pueden aparecer diferentes tipos de discurso).

Algunos autores utilizan el término relato para describir aquellos textos breves donde no hay una línea argumental precisa o donde no se lleva necesariamente a un punto de tensión, como ocurre, por ejemplo, en el cuento. Otros autores lo clasifican como un género intermedio entre el cuento y la novela. El relato admite elementos de no ficción; en este sentido, el relato podría ser un género limítrofe entre lo estrictamente literario o artístico, y lo periodístico o lo ensayístico.

Según Txema Franco Iradi⁷¹, el relato (como representación de un acontecimiento o serie de acontecimientos reales o ficticios por medio del lenguaje o la imagen) supone, por una parte, una cierta *temporalidad* (sin tiempo es imposible el relato; para que éste suceda, es necesario un mínimo temporal para que algo “suceda”, es decir, un antes y un después). Por otra parte, supone una construcción a modo de *simulacro de la realidad*⁷², como algo que por fuerza es diferente a ella (podemos decir que, en cualquier caso, el relato supone una transposición de los hechos a los términos de un determinado lenguaje o lenguajes). Supone además unos “posibles” que dependerán de su pertenencia a uno u otro “género”. La verosimilitud de un relato guarda relación con los “posibles narrativos” de cada género particular y la credibilidad del mensaje no dependerá tanto de su “veracidad” como de su adecuación al universo ficcional definido por uno u otro género. Franco Iradi también señala que el relato supone una *instancia comunicativa* que se desarrolla entre

⁷¹ FRANCO IRADI, Txema: “El relato visual”, artículo publicado en la página web personal del autor en la Universidad del País Vasco, http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/El_relato_visual.pdf

⁷² El término “simulacro” hace referencia a una “falsificación” que imita a la realidad, teniendo sólo sus apariencias. Jean Baudrillard define el simulacro como una copia sin original, que a sustituye lo real por los propios signos de lo real.

uno o varios emisores y uno o varios receptores. Hacer un relato supone hablar de algo a alguien, construir y completar un mundo. Como todo discurso, se construye además sobre dos ejes esenciales⁷³:

-La *descripción*, como detección momentánea de la acción para indicar los elementos de un campo perceptivo y su ubicación espacial. La descripción nos muestra los referentes, pero nada indica el paso temporal sobre los mismos.

-La *narración*, como representación de acciones y sucesos, se ocupa de las transformaciones de lo descrito.

4.1.1. El relato visual

Hay que destacar que el relato trasciende la literatura y la palabra escrita. Cuando una persona le cuenta algo a otra, está relatando una situación, está construyendo un relato. Y también podemos contar cosas con las imágenes. El viejo dicho "una imagen vale más que mil palabras" encierra gran parte de verdad. Una imagen cuenta, muestra, evidencia, sugiere sentires subjetivos y formas personales de ver el mundo, e incita a pensar y revisarlo de maneras diferentes y también personales.

En efecto, la comunicación no es sólo un trabajo de palabras; también está formada fundamentalmente de imágenes. Las imágenes pueden darnos mucha más información que las palabras, nos generan menos dudas, y en general las entendemos mejor. En el ámbito de lo visual se expande el código interpretativo, quizás un poco más de lo que permite la lingüística, donde debe compartirse el conocimiento del idioma (código específico) para la comprensión. El ámbito de lo visual es, en cierto modo, más universal, aunque no se debe subestimar el valor del aspecto simbólico que es parte componente de una obra. Lo simbólico adquiere sentido dentro de lo cultural.

En relación al relato visual, hay que distinguir entre el tiempo en la imagen y el tiempo de la imagen. Una primera diferenciación que se debe apuntar correspondería al tiempo del medio expresivo utilizado. Toda imagen posee siempre un "soporte", vehículo o "expresión" física perceptible por uno o más sentidos (la fotografía se dirige al sentido de la vista, el cine lo hace al de la vista y al oído, etc.). Este soporte físico posee su propia temporalidad, ya desarrolle sus significantes en el tiempo o los presente simultáneamente en un espacio único. Hay imágenes que requieren por parte del espectador un auténtico recorrido espacial, como en el caso de algunos lienzos de Jackson Pollock o conjuntos de imágenes secuenciales como retablos, etc.

Otro tiempo diferente es el comprendido por la noción de "lectura" de una imagen, y éste es independiente de que su tipo expresivo desarrolle uno u otro modelo de temporalidad; una película hace coincidir el tiempo de lectura de sus significantes con el del propio medio, algo diferente ocurre cuando el soporte empleado es el video con su posibilidad de ralentización, retroceso, congelación de la imagen, etc. Más evidente resulta esto mismo cuando el soporte empleado es un cuadro, en el que aunque podamos determinar un tiempo "normal" de lectura, ésta viene determinada hasta cierto punto por el interés del observador, que puede fijar su atención alternativamente en el contenido o detenerse en la observación de éste o aquél aspecto parcial, interesarse por la realización pictórica de la obra, etc.

Respecto al tiempo propio del mensaje, en el sentido en que decimos que un cuadro puede ser el relato de una serie temporal de hechos, una imagen puede representar el tiempo en el espacio de un encuadre, de

⁷³ FRANCO IRADI, Txema, *Op.cit.*

modo que puntos diferentes de tal encuadre representen fracciones diferentes distintas del tiempo (sucesión simultánea). Se puede dar el caso de que nos encontremos ante un tipo de imagen en la que no hay decurso temporal a nivel del plano de la expresión pero que, sin embargo, exprese como contenido una temporalidad enunciada. Otras veces, la propia disposición de los significantes impone un tiempo de recorrido en el mismo sentido que la narración que se enuncia (secuencia). Y aún tenemos el caso de aquellas imágenes que sugieren en su propia inmovilidad todo un transcurso temporal, que viene dado por las tensiones propias a los agentes plásticos empleados (composición, direcciones, ritmo, etc.) o por la escena figurada (direcciones visuales, gestos de los personajes, objetos que reenvían a momentos diferentes de la historia, etc.). Vemos cómo nacen relaciones cada vez más complejas entre ambos planos (de la expresión y del contenido), de tal manera que una aproximación a la temporalidad de la imagen nos lleva a considerar hechos diferentes que vale la pena ordenar en beneficio de su comprensibilidad.

Encontramos múltiples posibilidades para “dinamizar” el espacio en la imagen e introducir así la temporalidad que el relato exige. Podemos utilizar diferentes unidades espacio-temporales yuxtaponiéndolas u ordenándolas en una secuencia que reproduzca el desarrollo lógico del relato (secuencialidad), como ocurre en ejemplos como retablos, fotonovela o cómic. Esta opción es una solución que necesita recurrir a varias imágenes y que por tanto, elude hasta cierto punto el problema de la temporalidad narrativa en una sola imagen.

Txema Franco Iradi⁷⁴ resume las posibilidades del relato icónico de la siguiente manera: por una parte, encontramos el relato que se divide en una serie de episodios, cada uno de los cuales es mostrado en una imagen independiente yuxtapuesta a otros para completar la historia (relato *secuencial*). Por otra, existe otro tipo de relato que se desarrolla en un espacio único (relato *simultáneo*). Esto conduce a varias soluciones: la representación de varias fases de la misma historia y de los personajes representados en diferentes momentos, en la misma imagen (sucesión simultánea); la representación de varias fases de la misma historia en la misma imagen, pero con distintos personajes (contraposición); la representación de un solo momento de la historia, que incluye varios momentos de ésta, en una sola imagen (relato evolutivo), y la representación de “indicios” que remiten a otros momentos del relato.

-La imagen secuencial

La manera más obvia de contar una historia visualmente es la **imagen secuencial**, que consiste en disponer varias imágenes aisladas en una secuencia que reproduzca espacialmente la linealidad del relato. De esta manera, cada imagen contiene su propio espacio y tiempo potencial, pero éste depende, en mayor o menor grado, del conjunto total de imágenes. Estas imágenes estarían ordenadas sintácticamente entre ellas, y de esta ordenación resulta la estructura temporal de la secuencia. Si extraemos una imagen del conjunto, ésta queda mutilada en su significación (aunque esto dependerá del carácter compositivo de la imagen). En la secuencia de imágenes, éstas se disponen linealmente para ser leídas una detrás de otra, de izquierda a derecha, generalmente con la lógica temporal del relato (pasado-presente-futuro), escenificando una narración que se divide en sus episodios más significativos, es decir, de la simple sucesión temporal del suceso representado se pasa a un tiempo de marcado carácter elíptico. Este tiempo elíptico, con frecuentes saltos e interrupciones, retrocesos, aceleraciones, etc, diferente, en suma, al tiempo real, que se define por “continuo” y “unidireccional”, es el que permite crear ritmos y dinámicas propias del relato visual. El uso de

⁷⁴ FRANCO IRADI, Txema, *Op. cit.*, p. 9.

la imagen secuencial aparece en toda la historia del arte (por ejemplo, es utilizada ampliamente en las “historias sacras” o de la vida y obra de los santos en la Edad Media, y también en la fotonovela o el cómic en la contemporaneidad).

-El relato simultáneo

Desde el Renacimiento se desarrolla la pintura de caballete, que tiende a hacer del cuadro una individualidad separada y autosuficiente. Con la aparición del modelo perspectivo icónico en el Renacimiento, se ha ido abandonando progresivamente el relato secuencial en la pintura, favoreciendo cambios en la pintura figurativa, que adaptaría el relato visual al espacio tridimensional recién conquistado, ofreciendo una unidad espacial a la historia relatada. El **relato simultáneo** relata la historia representando de una vez en el marco de una misma imagen varios momentos sucesivos de la misma historia. Esto aporta ventajas desde el punto de vista espacial (el desarrollo de un acontecimiento en un espacio único y unitario) y narrativo (la posibilidad de que el espectador pueda reconstruir fácilmente y de un vistazo el episodio representado).

4.1.2. La relación texto e imagen

La relación entre imagen y palabra es una de las más apasionantes que existe en la historia de la representación. Antonio Ansón⁷⁵ define una epistemología de cómo la palabra ha interactuado con la imagen a lo largo de la historia, distinguiendo diferentes variantes:

-la “palabra callada”

De forma implícita, desde las primeras pinturas de las cavernas, existen palabras que acompañan a las imágenes, en una función de ritual, de relato mágico. Las imágenes no son mudas, sino que están acompañadas de una narración, de unos textos implícitos, como por ejemplo ocurre en la Columna de Trajano (114), en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago (siglo XII), o en la Capilla Sixtina. La gente aprende antes a leer imágenes que a leer textos, a leer unos relatos visuales que se reconstruyen para el pueblo iletrado. Estos textos implícitos son reconocidos por la comunidad a la que son dirigidos, en una dimensión didáctica y cultural. La arqueología literaria hace un esfuerzo para que esas imágenes hablen de nuevo, y lo hace mediante la resituación y la contextualización de las mismas.

-la “palabra pintada”

Las palabras pintadas son palabras, de forma explícitamente visual, que además tienen una dimensión plástica/artística. Son ideogramas, jeroglíficos, signos y símbolos que se identifican con el referente de forma gráfica. En las culturas judía y árabe, no se reconoce la representación antropomórfica de la divinidad, y es el propio texto el que sirve de imagen (esto lo vemos, por ejemplo, en la Alhambra).

También encontramos palabras pintadas en la *technopaegnia* (caligramas característicos del período alejandrino griego, Simmias de Rodas), en los caligramas de Apollinaire (en los que la escritura toma la forma

⁷⁵ ANSÓN, Antonio: “Ficción literaria y fotografía. Historia, estrategias, modalidades”, Conferencia pronunciada el 18 de octubre de 2010 en el Taller “Paradojas de la narración. Fotografía y Literatura”, dirigido por Mariona Fernández dentro del festival de fotografía “Emergent”, Lleida, 2010.

del objeto del que habla), en los *acrósticos* (palabras que forman imágenes) del Barroco, y en el poema de Mallarmé “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*” (1897), que supone el umbral de la poesía moderna.

-la “palabra iluminada”

Esta acepción se refiere principalmente a los textos ilustrados, decorados con gráficas y colores (como encontramos frecuentemente en manuscritos de la Edad Media). Este mismo principio lo encontramos también en el arte contemporáneo, como por ejemplo en “*La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*” (1913), un libro de artista resultado de la colaboración entre Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, en el que la imagen ilustra pero también completa el texto.

-la “imagen dicha”

La imagen dicha la encontramos en el Romancero de la Edad Media y el Renacimiento, y en la literatura de cordel o “romance de ciego”, donde la historia contada va recorriendo imágenes en el acto de la narración. Esto tiene una evidente relación con la posterior fotonovela, donde los textos se van apoyando en las imágenes, de forma que las narrativas textual y visual se van construyendo simultáneamente.

-la “callada escritura”

En el siglo XV, favorecida por el nacimiento de la imagen, nace la literatura emblemática. El *emblema*, una combinación a modo de *pictura* (imagen) + *lemma* (slogan) + *declaratio* (texto explicativo), representa uno de los pilares de la publicidad. Barthes⁷⁶, en su texto fundacional “Retórica de la imagen”, analiza la imagen publicitaria de una conocida marca de pasta, y considera estos términos⁷⁷.

Se ha dicho que las imágenes trabajan a través de un segundo sistema comunicativo, uno tan enteramente expresivo como el lenguaje natural, pero separado y estructurado de forma independiente de él. Por otra parte, hay quienes encuentran en los significados verbales y visuales más diferencias que similitudes, considerando que los visuales carecen de una especie de determinación para la que el lenguaje verbal parece más adecuado. En principio, los significados visuales pueden estar completamente separados de los verbales, pero en la práctica, raramente encontramos imágenes sin un texto relacionado (sea éste un pie de foto, un título, una explicación, etc.). Barthes escribe acerca de nuestras prácticas comunes de rodear a las imágenes con palabras que ayudan a estabilizar las interpretaciones de imágenes particulares, a hacerlas específicas. Explica que todas las imágenes son polisémicas, y que implican, latentes bajo sus significantes, una “cadena

⁷⁶ BARTHES; Roland: “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1982, pp. 29-47.

⁷⁷ Barthes nos da como ejemplo una propaganda de la empresa Panzani: saliendo de una red (de compras) hay paquetes de fideos, una caja de conservas, tomates, cebollas, ajíes en tonalidades amarillas y verdes sobre fondo rojo. La palabra Panzani no transmite solamente el nombre de la firma, sino también, por su asonancia, un significado suplementario que es, si se quiere, la italianidad. El mensaje lingüístico es por lo tanto doble: de denotación y de connotación. La imagen representa la escena del regreso del mercado. Este significado implica a su vez dos valores eufóricos: el de la frescura de los productos y el de la preparación puramente casera a que están destinados. Su significante es la red entreabierto que deja escapar, como al descuido, las provisiones sobre la mesa. Hay un segundo significado (entre otros) cuyo significante es la reunión del tomate, del ají y de la tonalidad tricolor (amarillo, verde, rojo) del afiche. Su significado es también Italia, o más bien, la italianidad, al igual que el signo connotado del mensaje lingüístico (la asonancia italiana del nombre Panzani). Estos signos exigen un saber generalmente cultural (competencia del receptor) y remiten a significados globales (por ejemplo, la italianidad) penetrados de valores eufóricos. Esta interpretación no se da sólo a nivel de raciocinio, sino también de lo emotivo porque obliga al receptor a posicionarse ideológicamente frente al mensaje. Toda imagen está cargada de contenido retórico, en mayor o menor grado, y por eso la sociedad crea maneras de anclar ese entramado de significados, tanto controlando el contexto como la situación de lectura o el grupo de receptores al que nos dirigimos, ya que a la propia intención en la comunicación se va a sumar la subjetividad del receptor.

flotante”⁷⁸ de significados, de forma que el lector puede escoger algunos de ellos y descartar o ignorar otros. La polisemia está relacionada con la cuestión del significado, y esta cuestión siempre viene a través de una disfunción.

En todas las sociedades se desarrollan varias técnicas con la intención de fijar esa cadena flotante de significados, con un cierto temor por los signos inciertos. El mensaje lingüístico es una de esas técnicas. Además de estos “mensajes lingüísticos”, aparecen también otros aparatos que seleccionan y presentan textos e imágenes ante el público. Son las herramientas de curadores, profesores, editores; en parte, son elementos de un cuerpo aún mayor de instituciones y prácticas que estabilizan cómo las imágenes deben ser interpretadas y usadas.

Cuando una imagen es usada en un libro de texto, asumimos que está ahí para ilustrar y apoyar los significados e información aportados por el texto. Cuando una imagen aparece en un anuncio, asumimos que está ahí para ayudar a vender un producto, por ejemplo describiendo a alguien disfrutando de la posesión y del consumo del producto. Estas disposiciones de texto e imagen nos tienen más o menos acostumbrados a una relación armoniosa entre ambos, en términos de explicación (texto) e ilustración (imagen).

Tanto si las imágenes son inherentemente más polisémicas que las palabras como si no, es muy común encontrar (y buscar) palabras alrededor de las imágenes que son exhibidas o publicadas (títulos, etiquetas, placas, guías, “las palabras del artista”, y similares. Sin embargo, tradicionalmente las palabras son periféricas al trabajo y están confinadas a la información en segundo plano, y quizá a unos cuantos toques interpretativos que pueden apuntar a características notables de la obra. Los artistas suelen usar las palabras con moderación, prefiriendo dejar que la imagen “hable por sí misma”. En los mass-media, sin embargo, como Barthes⁷⁹ apunta, las palabras están por todas partes, desde las esferas del discurso hasta los escritos superpuestos en la imagen (en posters, *slogans*...), y cuando los artistas conceptuales empiezan a escribir exhaustivamente comentarios al lado de sus imágenes, simultáneamente rompen una determinada relación entre imagen/texto y entre alta cultura/cultura de masas.

Sin duda, es posible generar una energía y un interés singulares separando el letrero de la imagen. Frecuentemente tenemos la sensación de que la imagen llega primero, y que las palabras son añadidas para interpretar lo que ya estaba allí. Cuando hablamos de ilustración, sin embargo, normalmente estamos pensando en añadir una imagen a un texto ya existente, y esta relación también parecería anclar la imagen. Pero en ocasiones, la imagen parece estar interpretando el texto bastante en líneas generales, o incluso minándolo.

⁷⁸ BARTHES, Roland, *Op. cit.*

⁷⁹ BARTHES, Roland, “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1982, pp. 29-47.

4.2. LA NECESIDAD DE NARRAR

No sabemos desde cuándo la narrativa ha sido algo central a la sensibilidad humana. Desde el principio de la historia, los seres humanos se han definido por el conjunto de historias que han contado sobre ellos mismos. Se ha dicho que el ser humano tiene fundamentalmente tres pulsiones: La pulsión alimentaria, la pulsión sexual, y la *pulsión narrativa*. Esta última sería la que hace al hombre propiamente humano; si el ser humano no se relata, se muere: es un ser narrativo, y necesita contarse las cosas constantemente para hallarles un sentido.

En ocasiones, actúa un discurso un tanto peyorativo relativo al “contar historias”, en cuanto que remiten a los cuentos y mitos, a la “infancia de la humanidad”: a los niños se les cuentan historias, de dudosa verificación, que no atienden a razones teóricas o lógicas, sino pragmáticas (como por ejemplo, el mito de los Reyes Magos). Estas historias son ilusorias, con un valor pragmático, social y moral, frecuentemente asociadas a moralejas. Suponen una forma privilegiada de narración, relacionada con la identidad, que mantiene y conserva la sustancia e identidad cultural. Los mitos son relatos propios de una comunidad sin conciencia crítica, historias frecuentemente increíbles propias de sociedades dominadas por una experiencia circular del tiempo. Pensamos en nuestras propias sociedades como partidas de esa transición del *mito* al *logos*, en una idea de lucha contra la superstición. La ficción es, paradójicamente, el modo de abandonar el mito (Walter Benjamin precisamente hablaba de los cuentos de hadas como uno de los primeros intentos del ser humano para “disipar la pesadilla mítica”⁸⁰, en una idea de toma de distancia).

Hoy resulta esencial tener una *conciencia artística de la narración*. Ya desde el siglo V a.C. surge una teorización consciente acerca del papel no sólo cultural, sino también artístico del relato. Aristóteles realiza una distinción entre “poesía” e “historia”, refiriéndose a la poesía como aquellas cosas que suceden *a causa* de otras, y que, de alguna manera, otorga un sentido total a la historia. Cuando Aristóteles habla de poesía como *ficción* y de historia como *realidad*, establece que el poeta es capaz de dotar a la Historia de algo que no tiene: sentido. Así, manipula los hechos conforme a una razón de ser.

La persistencia de la narratividad debe llamar la atención sobre el discurso narrativo de la propia experiencia humana, en un sentido de *narración como experiencia*. La narratividad está ligada a una experiencia fundamental de la vida humana: la experiencia del *tiempo*. En este sentido, la narración es un juego del lenguaje que responde a cuestiones de temporalidad, y el discurso narrativo nos dice cuáles son los caracteres de esa experiencia del tiempo.

Ortega y Gasset señalaba que “yo soy quien soy porque puedo contar mi historia”, implicando un carácter narrativo en la identidad del “yo”. Por su parte, Antonio Bernal Guerrero⁸¹ señala que la narratividad cumple un papel esencial en la configuración de la identidad personal y en la constitución de la historia colectiva. La estructuración y la reestructuración de la experiencia se realizan mediante una trama narrativa, y la estructuración narrativa de la experiencia humana deviene en la construcción de una identidad narrativa. La

⁸⁰ BENJAMIN, Walter: *El narrador* (1936), Taurus, Madrid, 1991.

⁸¹ BERNAL GUERRERO, Antonio: “Reconceptualización de la identidad personal y educación para la autodeterminación posible”, artículo publicado en la revista “Teoría de la educación”, Ediciones de la Universidad de Salamanca, nº17, 2005, pp. 97-128.

narración juega un papel esencial en los modos en que los seres humanos construyen su memoria, su presente y su futuro.

Existe una tendencia a unir momentos o episodios en algún tipo de trama o argumento, y esto se aplica también en el campo de las artes visuales. Las artes visuales son narrativas en tanto que son temporales. Pensemos que una imagen también tiene una dimensión temporal en su composición, que condiciona su lectura; de hecho, se ha demostrado que leemos los cuadros como leemos un texto, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo (hay una ley del peso visual y del peso argumental).

4.2.1. La vida como relato

En la actualidad vivimos en un mundo tomado, cada vez más, por las imágenes y la ficción, una ficción ahora sin un autor reconocible. Sin insistir acerca del concepto de “autor”, en verdad el término de ficción se ha vuelto más complejo que nunca. Ya no se limita a configuraciones narrativas “verdaderas” o no, históricas, novelescas, sino que cada vez en mayor medida, desde la aparición de la llamada “sociedad del espectáculo”, se puede aplicar a las relaciones que establecemos cada uno de nosotros, a través de las imágenes, con los otros, con la historia y con el mundo.

La ficción de los otros cambia de sentido en el momento en el que somos conscientes de que también nosotros mismos vivimos en ficciones. De hecho, también nosotros vivimos en ficciones, en lo narrativo. Es interesante plantear la cuestión de si a través de los otros, de las ficciones de los otros, a través de las cuestiones que nos plantean y del cambio de marco o contexto que imponen, podemos encontrar una ayuda para tomar conciencia de la dimensión narrativa de nuestra propia existencia.

Ha habido en las últimas décadas un debate continuo acerca de los aspectos negativos y positivos de la narrativa. La narrativa (el relato, el relatar) nos remite al término “relación” (“relation”), que puede tener dos acepciones: la manera en que nos relacionamos unos con otros, y la manera en que nos contamos, en que nos relatamos. El problema de cómo nos relatamos el mundo unos a otros está inscrito en el proceso en el que nosotros generamos nuestra propia relación con los demás. Es parte de la negociación entre el espacio y nosotros mismos. El modo en que contamos el mundo nos da un cambio en la percepción de nosotros mismos y el mundo. Esto es crucial en la comprensión de cómo nos relacionamos, e implica una consciencia de los límites de nuestro ser. La narrativa es esencial para conformar una estructura para contar el mundo, ya que es el medio a través del cual ordenamos lo pensado en lo relatado. Y nuestra experiencia del mundo es siempre contada a partir de juicios, de opiniones, de puntos de vista.

Leemos crítica y analíticamente, con asociaciones y consecuencias. Leemos entre líneas, habitamos en cosas y pensamos juntos: eso se logra, se hace posible dentro de la relación de lo relatado de unos a otros. Pero para alcanzar la esencia de la narrativa concreta no debemos separarnos de las otras narrativas (las narrativas de la sociedad). La narrativa tiene una continuidad con un relato más amplio, en relación a otras cosas, a otros.

Todos contamos historias, contamos la(s) verdad(es), y también contamos mentiras. Nos las contamos unos a otros, al contar hechos del mundo en el que habitamos, en un constante intercambio. Según sea el tipo de

narrativa, podemos tener una cierta desconfianza, que puede ser mayor o menor. Tendemos a recibir aquello que reconocemos, mientras leemos los contenidos a través de un contexto, en una negociación constante entre la verdad y la no-verdad: cada uno de nosotros está activo e implicado en esta negociación.

4.2.2. La narración en tiempos de la crisis del relato.

Lyotard señalaba que en la modernidad existían los⁸²“grandes relatos” emancipatorios y legitimantes de las instituciones y las prácticas políticas y sociales, que según el autor ya no son creíbles al entrar en la posmodernidad. En lugar de estos “grandes relatos”, aparecen millones de historias, historias pequeñas o no tan pequeñas, que configuran el entramado de la vida cotidiana. La posmodernidad se caracteriza por la soberanía de los pequeños relatos. De ahí la gran importancia del género narrativo (Lyotard habla de la Historia como un relato con pretensión científica). El género narrativo no tiene un privilegio absoluto sobre el resto del discurso en el análisis de los fenómenos humanos, ideológicos o filosóficos, pero desde luego es un modo más de acceder al conocimiento, y los seres humanos tratamos el mundo narrativamente.

Lyotard habla de la “narración tradicional”⁸³ como una combinación de diversas sugerencias: hacer creer, hacer saber, convencer, hacer decidir, etc., bajo la homogeneidad de la cuestión en su desarrollo. El carácter orgánico del relato no favorece precisamente su análisis. Con la posmodernidad viene la decadencia, la declinación que los occidentales de los últimos dos siglos experimentaban hacia el progreso general de la humanidad. Paralelo al uso del término “metarrelato” aparece en los textos sobre la postmodernidad el término “relato”. Ambos términos son de amplio uso en la corriente del estructuralismo francés, concretamente en las obras de Roland Barthes y Gerard Genette. En esta corriente que es la fuente de la teoría de la narración o narratología, el relato es básicamente un texto en forma narrativa que se ubica por razones de su extensión entre la novela y el cuento tradicional.

El término relato es utilizado por Lyotard con un sentido diferente al utilizado por la crítica literaria. En el ensayo titulado “Qué es lo postmoderno”, Lyotard (1992) se refiere con el término “relato” a ciertos aspectos que forman parte del pensamiento de la modernidad: “La modernidad ha pretendido dar una respuesta filosófica y política al romanticismo y al dandismo. Ha intentado producir lo que podríamos llamar «gran relato», ya sea el de la emancipación, a partir de la Revolución francesa, o el discurso del pensamiento alemán sobre la realización de la razón.” A partir de esta cita notamos que el sentido del término “relato” que utiliza Lyotard es el de un discurso que se propone como alternativa de realización del ideal humano social, político o económico, tal como el relato de la emancipación. En este sentido, el “relato” no tiene que ver con narración ficticia, sino con discurso ideológico que se propone como alternativa.

Los “metarrelatos” a que se refiere *La condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad.

⁸² LYOTARD, Jean-François: *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 2006.

⁸³ LYOTARD, Jean-François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 2008, p. 58.

La Historia ha querido heredar los poderes de la poesía. Los poderes de la política han pretendido encontrar justificación y compensación al sufrimiento, contando la Historia a la manera de una confabulación de causas y efectos de creación dramática. Se ha hablado largamente de la “crisis del relato”, de la novela, en la Europa del siglo XX, en relación a cuestiones acerca del final, del “final feliz”, sumado a que con las influencias del psicoanálisis y del marxismo se “descubre” la trama del relato... Esto estaría relacionado con la llamada “crisis de la Historia”: Walter Benjamin señala que los que regresan de la Guerra Mundial vuelven *mudos*⁸⁴; no hay un molde narrativo en el que los supervivientes puedan encajar la experiencia. Precisamente este silencio significa que esa experiencia es contingente, inenarrable, “no se puede contar” ni integrar en un conjunto coherente.

La erosión de los ideales de la modernidad, y la desconfianza en la narración que justifica la Historia dan lugar a la posibilidad de la positividad del *sinsentido*. En el “ocaso de los grandes relatos”, surge el desprestigio de la Historia Universal, y, en consecuencia, el desprestigio del relato. Estamos en una perspectiva histórica en la que hemos experimentado los dos extremos de un dilema: reducir la poesía en Historia, y reducir la Historia en ficción (pasar del “todo es real” al “todo es ficción”).

Hoy el arte parece capaz de contener todas nuestras aspiraciones al *sentido*, no sólo en cuanto a coherencia estética, sino también coherencia ética. Pero tenemos una larga experiencia de la Historia que nos permite constatar el fracaso ético y estético de los acontecimientos históricos. No podemos renunciar a la experiencia del tiempo ni a la promesa de sentido (no existe la Historia “pura”). Podemos decir que la acción y la ficción se sostienen una en la otra, por distinción una de la otra.

En la segunda mitad del siglo XX tiene lugar la llamada crisis de la narración, una crisis de la relación entre narración y representación, por una parte, y por otra, una crisis de la relación con lo otro. La crisis de la narrativa en los años 70 está conectada con los problemas de la verdad y la transparencia. La narrativa es un modo de manipulación, que tiende a fijar un significado según un interés determinado (desde las instituciones de poder), y la manipulación desde el poder demanda un espectador no activo. Las formas actuales asumen que el documental no será objetivo, sino que de alguna manera será una ficción, una opinión. Aquí cabe la pregunta de ¿hasta qué punto hay veracidad o transparencia en las cosas que se nos narran como tales? Todo lo que sea relatar presenta un mundo de ficción. Pero los hechos son más problemáticos de lo que vemos, de cómo se nos presentan.

La narrativa puede ser utilizada como una inversión de los argumentos que se presentan en contra de la narrativa. Sin embargo, hay grados de ficción; determinamos grados de verdad, de cosas que vamos o no vamos a creer, y es necesaria una responsabilidad a la hora de contar historias.

En relación a la fotografía y a su concepción como registro de la realidad, hoy sin embargo ya podemos decir que la fotografía realmente inventa la realidad. Las fotografías son manipuladas y son también manipulaciones (desde sus propios inicios, como a continuación veremos). Y nosotros también somos manipulados por ellas, y nos acostumbramos a ello. Es parte de nuestra experiencia, lo asumimos naturalmente, y es que no siempre somos analíticos ni críticos. Analizando determinadas relatos artísticos, en los que se conjuga la dimensión narrativa con un tema histórico-político, comprobamos cómo la narratividad nos ayuda a interrelacionarnos con los otros.

⁸⁴ Vid. BENJAMIN, Walter: *Experiencia y pobreza* (1933), Taurus, Madrid, 1982 (traducción de Jesús Aguirre).

El arte puede ser un contrapunto de lo narrativo (frente al tópico moderno que establecía que las imágenes fijas no narraban...). Toda narración compleja alberga varios niveles de lectura. Hoy en ocasiones encontramos imágenes fotográficas que, jugando con una política de lo estético, por una parte, y con una estética de lo político, por otra, nos invitan a una percepción que de alguna manera es problemática, y además cercana al tiempo actual, conjugada en el presente.

4.3. EL MITO DE LA OBJETIVIDAD: LA FICCIÓN FOTOGRÁFICA



Eugene Smith: "Tomoko Uemura in Her Bath. Minamata, 1972" (1972)

La historia de la fotografía está repleta de imágenes que han sido manipuladas de alguna manera. Incluso podríamos apuntar que la historia de la fotografía no es sino la historia de los diferentes modos y estrategias de manipulación; la producción de cualquier fotografía implica la manipulación e intervención del autor, de manera que el artificio es un elemento indisoluble de la práctica fotográfica a través de su historia. Sabemos que el significado fotográfico, es, hasta cierto punto, indeterminado, ya que una misma fotografía puede contener distintos mensajes según las circunstancias de presentación.

Durante mucho tiempo se ha visto a la fotografía como portadora de lo real, pero ahora también vemos cómo el mismo medio puede ser la ilustración de lo que nunca ha sido. La fotografía como construcción subjetiva ha estado presente a lo largo de la historia del medio. Hemos visto cómo Henry Peach Robinson y Oscar Gustave Rejlander prueban que la fotografía puede ser un medio para crear y modificar escenarios, ofreciendo montajes fotográficos de escenarios imaginados: una realidad (re)creada que cambia los valores de la belleza en la imagen actual.

Joan Fontcuberta opina que toda fotografía es manipulada (incluso la fotografía documental), y que fotógrafos humanistas como Eugene Smith o Sebastiao Salgado se basan no tanto en dar forma a la verdad, como a la persuasión. Esto significa que toda fotografía es, de alguna manera, manipulada, aunque sea en un impulso inconsciente de seducción. Fontcuberta explica que "contrariamente a lo que la historia nos ha

inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. *Fictio* es el participio de *fingere*, que significa “inventar”. La fotografía es también pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones⁸⁵. Y afirma también que “el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad⁸⁶”. Si la fotografía es verdad (visual) y si a la vez la fotografía es realidad construida (ficción, manipulación), entonces la verdad es ficción (para la fotografía). Es decir, la ficción dice la verdad de las cosas y por eso resulta bella y atractiva.

El mito de la objetividad, tradicionalmente ligado al medio fotográfico, ha quitado demasiada responsabilidad al fotógrafo. Durante mucho tiempo se asumía que era la realidad la que estaba creando las imágenes, como si éstas aparecieran por generación espontánea, sin autor. Pero la fotografía no representa ninguna garantía como testigo fiable, dada la posibilidad de todo tipo de manejo; su veracidad (real o ficticia) dependerá de la autenticidad del fotógrafo como autor. De hecho, los espacios de ficción que se pueden encontrar en la fotografía son casi inagotables, y los artistas fotográficos han encontrado en el medio la posibilidad de expansión personal e interior.

Toda representación visual desde el Renacimiento será inevitablemente subjetiva (recordemos cómo la mera perspectiva central implica ya un punto de vista de un espectador, un punto de vista, por tanto, subjetivo). En el siglo XIX, en un contexto de necesidad de un mayor rigor objetivo para estudiar la naturaleza, nace la fotografía, deudora de esta cultura tecno-científica. La fotografía supone un objeto ortopédico que intensifica la visión y dota al ojo de memoria; la cámara fija la imagen, y nos permite elaborar un archivo visual.

Se ha hablado extensamente de la fotografía como un cierto “espejo de la memoria”, como un dispositivo que permite articular visión y experiencia, y es que una fotografía da una sensación de huella, de reflejo espontáneo que carece de la mediación subjetiva de la mano. Supuestamente la técnica de la fotografía impedía la ficción, la tergiversación. Sin embargo, vamos a comprobar cómo la ficción surge con el mismo nacimiento de la fotografía, y ve explotada por la misma.

La imagen visual tiene un carácter retórico inevitable. Estamos tan acostumbrados a pensar en la fotografía como una ventana neutral hacia la realidad que aún nos incomoda pensar que pueda contener una narrativa cuidadosamente articulada por un autor. Todavía tenemos demasiado cercano este mito de la objetividad fotográfica, esa herramienta fundamental del periodismo gráfico, que sigue viendo la imagen como un testimonio de que el evento capturado realmente ocurrió.

La fotografía es simultáneamente realidad y ficción. El problema es que culturalmente hemos decidido que estos dos términos son opuestos. La distinción entre “real” por un lado, y “narrativo” o “ficción” por otro, asume que la narratividad no es real, al tiempo que la realidad no puede ser narrativa. Toda fotografía es, por naturaleza, ficticia; es una interpretación extremadamente codificada de una realidad compleja e inabarcable. Además, el acto de fotografiar falsea la realidad, que irremediablemente se hace más escénica y visualmente disponible para el objetivo de la cámara.

⁸⁵ FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 167.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 150.

El arte contemporáneo se ha ocupado en gran medida de la idea de falsificación como estrategia intelectual. Además del juego y de la provocación, subyace un pensamiento sobre el rol que la fotografía debe asumir hoy. Ya no podemos hablar de la fotografía como una tecnología al servicio de la verdad ni como soporte de las evidencias, ya que hoy ya acaso no podamos estar seguros de que nada sea evidente. Nos movemos entre terrenos ambiguos y espacios virtuales que sustituyen la experiencia directa de las cosas. Los conceptos de verdad y falsedad cada vez son menos distinguibles, todo puede ser verdadero y falso a la vez, lo cual nos obliga a relacionarnos de un modo diferente con la imagen y con los modos de transmisión del conocimiento, y también a redefinir lo real.

En relación a los hechos “reales” y a los hechos escenificados, se plantea el dilema de dónde acaban los primeros y empiezan los segundos. La mayoría de los eventos y situaciones que ocurren hoy en día serían tal vez susceptibles de sospecha en cuanto a que han sido preparadas. El mundo se convierte en un gran teatro, ya no hay separación clara entre realidad y representación: vemos cómo conferencias de prensa, conmemoraciones, ceremonias, acontecimientos deportivos, actuaciones musicales o teatrales, algunas guerras incluso, son eventos reales y a la vez en ocasiones elaboradísimas dramaturgias en las que siempre hay actores, figurantes y espectadores, y que siempre se muestran desde algún punto fijo ante la cámara. La fotografía como documento es, tiene, en cierto modo, algo de inevitable, pero a la vez este documento siempre está, de alguna manera, subjetivado. La imagen como registro de identidad morfológica ha cedido paso a la imagen como demostración bajo sospecha. Podemos decir que la ficción fotográfica nace prácticamente con el mismo nacimiento de la fotografía. A continuación vamos a comprobar cómo la historia de la fotografía está repleta de imágenes que han sido manipuladas de alguna manera, y cómo la producción de cualquier fotografía implica la manipulación e intervención del autor, de manera que el artificio es un elemento indisoluble de la práctica fotográfica.

En 1839 **Louis Daguerre** presenta sus primeras muestras públicas del procedimiento del daguerrotipo. El daguerrotipo es, en un sentido ontológico, un producto directo de Daguerre que logra una ilusión totalmente convincente de la naturaleza. En una de sus series realiza unos daguerrotipos de París, de unas calles bulliciosas que, debido a la exposición prolongada (con unos tiempos de entre trece y veinte minutos), aparecen desiertos. Esta serie, además de tratar el transcurso temporal a través de las sombras y de los diferentes y cambiantes grados de legibilidad, presenta el tiempo como una secuencia lineal de momentos singulares relacionados. De alguna manera, Daguerre parece indicar que la fotografía puede hacer que el tiempo se repliegue sobre sí mismo, conjugando en una sola imagen tiempos presentes y pasados en la experiencia visual.

Pero en esta fotografía se pone de manifiesto también el drama de la representación: el ojo y la cámara *ven diferente*. Esto supone el primer conflicto entre la realidad y su representación fotográfica. Sin embargo, Daguerre realiza un segundo intento de captura fotográfica, en esta ocasión echando mano de dos modelos que posan durante una hora, representando el papel de un limpiabotas agachado y un cliente de pie. Éste es el primer ejemplo de una fotografía en la que aparecen personas (además, ilustrando de un modo bastante gráfico las diferencias sociales de clase, por lo cual todavía hoy en día se considera una imagen de verdaderas connotaciones históricas relativas a los conflictos políticos del París decimonónico).

La capacidad de reproducir fielmente los detalles de lo que abarca la mirada se empieza a articular con la necesidad de una narrativa que además es cercana a la realidad. Daguerre, *manipula* el objeto que quiere



Louis Daguerre: "Vista del Boulevard du Temple (con figuras humanas)" (1838-1839)

fotografiar (esa escena callejera del Boulevard du Temple) a través de la introducción de la pose de los modelos, consiguiendo introducir una ficción que no pretende engañar, sino por el contrario, dar verosimilitud. De alguna manera, esto viene a mostrarnos la paradoja que es gracias a una ficción, a una trampa, que la fotografía se hace más verdadera. Entonces, comprobamos cómo la ficción y la escenificación no es algo reciente, sino que aparece ya en los primeros pasos de la fotografía: la ficción nace con la propia fotografía. Esto nos sugiere una doble consideración de la verdad, y unas reflexiones acerca de lo verdadero y de lo verosímil: una imagen óptica (la primera prueba de exposición, sin manipular) es más falsa que la segunda (ya que muestra una calle totalmente desierta, cuando durante el tiempo de exposición han pasado varios transeúntes), y la imagen escenificada es, por lo tanto, más cierta (en efecto, en algún momento de la exposición un limpiabotas ha limpiado los zapatos de un cliente en esa calle). Vemos cómo cada dominio de la experiencia y del conocimiento tiene su propia verdad.

Hippolyte Bayard es otro de los protofotógrafos más audaces y sofisticados. Bayard siempre consideró que nunca se le había reconocido su mérito como inventor independiente de la fotografía. Aunque pudo demostrar que él mismo, por su cuenta, había realizado positivados directos con la cámara con un procedimiento exclusivo que precedía al de Daguerre, sólo pudo obtener una pequeña ayuda del Ministerio del Interior francés para comprar unas cámaras mejores, mientras que a Daguerre se le concedían todos los honores y premios como inventor oficial de la fotografía



"Este cadáver que ven ustedes es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención.

La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero comienzan a descomponerse. "

H. B. 18 de octubre de 1840

Hippolyte Bayard: "Le Noyé" (1840)

Tras varios intentos fallidos para atraer la atención de las autoridades culturales (entre ellas a la Académie de Beaux-Arts) sobre sus descubrimientos, Bayard idea en 1840 una obra, titulada “Le noyé (el ahogado)”, que expresa metafóricamente a su situación. El autor produce tres fotografías que suponen tres variaciones de una misma composición deliberadamente escenificada, haciendo clara referencia a la tradición clásica de las pinturas y figuras en relieve en los frisos antiguos: el propio Bayard se muestra desnudo en su parte superior, sentado recostado en una pared, con los ojos cerrados y los brazos cruzados, rodeado de varios objetos misteriosos (algunos de ellos recurrentes en otras composiciones suyas anteriores), entre ellos una estatuilla en escayola de una ninfa.

Con connotaciones irónicas del gusto romántico por las escenas de muertes, naufragios y suicidios varios, y con un posible guiño a la famosa pintura “La muerte de Marat” (1793) de Jacques-Louis David (obra emblemática de la pintura histórica en memoria del que fue considerado un verdadero mártir de la Revolución, muerto por una causa revolucionaria y noble), la escena descrita por Bayard supone una combinación densa donde se superponen planos de significación, donde se articulan elementos de imaginería clásica con el elemento de la vivencia autobiográfica contemporánea del autor. La apropiación que el fotógrafo hace de la obra de David tiene una intención irónica personal. Si bien David, en “La muerte de Marat” incluía un texto acerca de las circunstancias de la muerte de Marat, Bayard igualmente parodia este elemento colocando un texto manuscrito en la parte posterior de una de las imágenes de su autorretrato. Con un humor sarcástico, y a modo de “nota de suicida”, Bayard comenta de esta manera el tema de la obra:

Desplazándose de la figura protagonista de la imagen, el autor adopta un papel de narrador, interpelando al espectador, implicándolo en la manera de mirar y entender la historia implícita en la fotografía, y a la vez leer entre líneas, comprendiendo el poder de la ficción como medio para denunciar una situación real. En efecto, como espectadores estamos ante un guión completo: Contemplamos un hombre que ha terminado suicidándose a causa de la desesperación ante semejante injusticia, y que sin embargo, al ser registrado e *inmortalizado* por la fotografía, trasciende a través de la misma, en un giro paradójico (se hace inmortal gracias al medio que el fotógrafo ha inventado y que ha desencadenado su muerte). Esta especie de chiste de humor negro funciona de un modo metalingüístico, ya que es también una especie de chiste acerca del propio medio fotográfico, acerca del carácter falaz de la superficie fotográfica, de la engañosa ilusión de lo real.

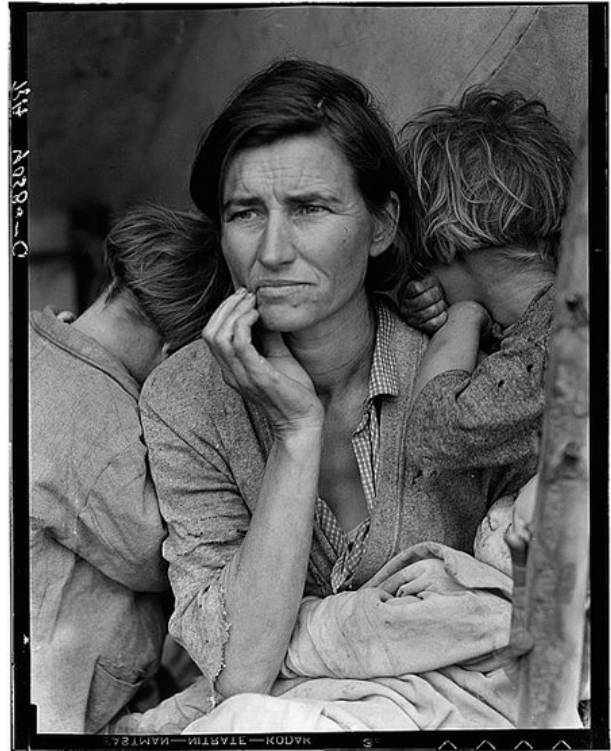
Acaso sea este ejemplo uno de los más extraordinarios de la historia de la fotografía, en cuanto al alcance, la sofisticación, y la efectividad de la combinación entre texto e imagen. Con la obra “El ahogado”, Bayard realiza una fotografía que además constituye una obra de arte autónoma, comprometida y que pone en tela de juicio el ejercicio y las implicaciones de la representación fotográfica. De alguna manera, Bayard inicia una línea de discurso en la fotografía, un metadiscurso acerca de las relaciones entre las identidades de sujeto y objeto de representación, abriendo un espacio incierto, estratégico, fantasmagórico.

En la historia de la fotografía (y ahora nos referimos principalmente a la fotografía documental) encontramos numerosos (e incontables) ejemplos de “corrupciones” y manipulaciones de fotografías de prensa en contextos de regímenes políticos totalitarios (y no tan totalitarios, también), en las que los censores retocan las imágenes para hacer aparecer o desaparecer personajes según la conveniencia. El obsesivo control de la imagen y la voluntad de elaborar la memoria colectiva propicia la aparición de grandes artistas del retoque

fotográfico y del montaje, a veces arriesgados y originales componiendo las escenas, que sin embargo han permanecido siempre en el anonimato, sin que esta capacidad de inventiva haya sido realmente valorada.

Sin embargo, curiosamente sí se han ganado la gloria otros autores y fotógrafos que han pasado a la historia como grandes fotógrafos documentales, y que de hecho han sido también grandes falsificadores de instantáneas que todos recordamos. Frecuentemente encontramos, o descubrimos más tarde, que algunas de las imágenes fotográficas “documentales” más famosas han sido, sin embargo, “preparadas”. Podemos citar algunos casos, como los de Dorothea Lange, (autora de uno de los símbolos del período de la Gran Depresión en Estados Unidos, el retrato titulado “Migrant Mother”), Robert Capa (con su icónica fotografía “Muerte de un miliciano” (la imagen más reproducida de la Guerra Civil Española, en la que un soldado cae mortalmente herido por una bala), o Robert Doisneau (con el beso histórico de “Baiser sur la place de l’Hotel de Ville”).

Durante muchos años se consideró que esta última fotografía había sido tomada fortuitamente por **Robert Doisneau** mientras se encontraba sentado en un café con su *Rollerflex* en la mano. Es un ejemplo ya arraigado en nuestra memoria colectiva de “momento decisivo”, un ejemplo de la espontaneidad en el enfoque, de la oportunidad. De hecho, ésta fue la historia oficialmente conocida hasta 1992, tras la aparición de dos impostores, una pareja que aseguraba que eran ellos los modelos involuntarios del clásico fotográfico y que por tanto exigía una compensación económica por el uso de su imagen. El propio Doisneau, indignado por la falsa declaración, reveló la verdadera historia: la fotografía no había sido tomada al azar, y la escena estaba en realidad protagonizada por dos actores en los que el fotógrafo se había fijado, a los que pidió que posaran para su objetivo (estos actores eran unos estudiantes de Arte Dramático en el París de 1950).



Dorothea Lange: “Migrant Mother” (1936)



Robert Doisneau: “Baiser sur la place de l’Hotel de Ville” (1950)

Hoy sabemos que esta fotografía es en realidad un montaje, una escenificación que sin embargo cuenta con todos los componentes de una instantánea (sensación de movimiento, pequeños errores, composición de planos solapados, vivacidad...). En efecto, parece natural, y realmente ha supuesto una imagen optimista en un momento en el que se vivía entre escombros. En ella hay sin duda una voluntad de reconstrucción, de esperanza y de emoción. Y es que lo importante, al final, es el efecto que la imagen causa en nosotros; el fotógrafo parece decirnos que es más importante el fin que los medios. Tras descubrirse que realmente estas fotografías estaban, en mayor o menos grado, ficcionalizadas, se han criticado, por supuestamente “traicionar” los valores que se le suponen a la fotografía, cuando en realidad simplemente operan estilizando ligeramente situaciones reales para conseguir un mayor impacto gráfico y proximidad a la realidad.

Por otra parte, a veces podemos encontrar en la historia de la fotografía ejemplos como “American Girl in Italy” (1951), que **Ruth Orkin** realiza mientras viaja por Italia. En esta ocasión la fotógrafa pide a una estudiante que posara actuando como una mujer que viaja sola, para obtener una imagen que luego venderá a una revista⁸⁷. La imagen resultante es una combinación de un hecho escenificado (una atractiva joven que pasea sola por una calle italiana) con un escenario real-documental, con un componente espontáneo (una multitud de hombres silbando y piropeando a la mujer, atrevidos, simpáticos e indiscretos).



Ruth Orkin: “American Girl in Italy” (1951)

⁸⁷ Esta imagen de Ruth Orkin es publicada en la revista “Cosmopolitan” en un artículo ilustrado titulado “When You Travel Alone”.



Eugene Smith: Fotografías de la serie "Spanish Village", publicada en la Revista "Life" (1952)

El fotógrafo norteamericano **Eugene Smith**, con su reportaje fotográfico titulado "Spanish Village", publicado en la revista "Life", manipula la concepción objetiva y documental de la fotografía al intentar crear un enfoque de opinión para enfatizar la mala imagen de la España franquista. Smith encuentra un pueblo en Extremadura paradójicamente llamado Deleitosa, un pueblo de la España más negra y profunda que podía concentrar toda esa imagen de penuria que el autor quería denunciar.

En vez de disparar instantáneas, Smith selecciona cuidadosamente los encuadres y escenas, en ocasiones escenificándolas deliberadamente para subrayar el mensaje que pretende comunicar. Supone el gran paradigma de la ética fotográfica (sin embargo, todo está manipulado en su selección de localizaciones, actores, elementos...). Smith se toma una licencia ficcional para provocar una determinada interpretación. De hecho, Smith no viaja a Deleitosa para conocer España, sino para reconocer un modelo determinado, empleando la imagen (la fotografía) como corroboración de una idea. Lo que hace es construir un símbolo/monumento, estereotipos de la opresión, de la miseria, en una dimensión arquetípica, simbólica. Y es que algunas fotografías pueden llegar a cambiar nuestra vida, afectando la Historia.

En su ensayo titulado “Fotoperiodismo”⁸⁸, Eugene Smith habla del poder de la fotografía como medio de expresión. Señala que la fotografía, cuando es bien empleada, resulta útil para un mejor entendimiento del mundo, pero que su mal uso puede ser poco ético, llevando a interpretaciones perversas. Desde su profesión, defiende el fotoperiodismo como acaso la rama de la fotografía que puede influir más en el pensamiento y la opinión del público. Frente a la supuesta “objetividad” que se considera condición imprescindible en la fotografía (especialmente en la primera mitad del siglo XX) y en el trabajo periodístico en general, Smith señala que es necesario e indispensable un enfoque personal: no sería tan importante ser objetivo como ser *honesto*. Cuestiones como el enfoque técnico o la selección de un momento y un motivo a fotografiar son inevitablemente cuestiones ya subjetivas, que pueden barajar un conjunto de posibles interpretaciones que, a su vez, pueden dar lugar a estados de opinión y emoción en el espectador. En este sentido, el fotógrafo tiene una responsabilidad, y debe evitar mostrar una idea falsa de la realidad. Esto no sería tanto la toma exacta de elementos directamente de la realidad (el registro automático e imparcial), sino la selección de elementos según se ajusten y relaten el contenido real. Para ello, el fotógrafo debe realizar un estudio del tema a tratar, y esbozar un planteamiento a través de un cierto trabajo de dirección de escena destinado a lograr una coherencia narrativa y gráfica (en su caso, también editorial).

Por tanto, Eugene Smith defiende esta cierta escenificación selectiva en tanto que sea ética, es decir, que esta licencia creativa conlleve una mejor traducción de la realidad (de una realidad social, por ejemplo), y no un mero efectismo dramático un mayor impacto comercial. El fotógrafo apuesta por lo que él llama “enfoque interpretativo” a la hora de elaborar un reportaje, y habla de este enfoque como una manera que, a pesar de encerrar un artificio, no falsea la realidad, sino que se vale del mismo para crear verdad social.

Todas las fotografías implican, para bien o para mal, un posicionamiento del fotógrafo ante la realidad. Hoy se hace más necesario que nunca el ser responsable y consciente de la naturaleza discursiva de la imagen, ya no sólo como ejercicio teórico, sino también como posicionamiento ético del autor, que, de alguna manera, siempre es quien construye, simboliza e interpreta una realidad que ha visto o que ha podido experimentar.

Hoy en día vivimos en una cultura e sobreproducción e hiperconsumo de imágenes, frecuentemente imágenes-basura. Pero a pesar de estar continuamente rodeados de imágenes en todos los aspectos y experiencias e nuestra vida cotidiana, en cierto modo vivimos en una cultura icónicamente casi analfabeta: en la escuela se nos enseña a leer y escribir, pero no a interpretar un discurso con imágenes, y menos aún con imágenes fotográficas.

⁸⁸ SMITH, Eugene: “Fotoperiodismo” (1948), en FONTCUBERTA, Joan (ed): *Estética Fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, pp. 209-212.

Por ejemplo, cuando observamos fotografías de prensa y portadas de periódicos, asumimos especialmente que esas imágenes son testimonio objetivo de la realidad. Pero frecuentemente, si las analizamos, podemos reconocer muchas veces figuras o composiciones que conectan con toda una tradición visual de nuestra cultura. Una imagen de guerra en la que una madre sostiene desesperada en sus brazos a un hijo herido o muerto en una batalla, compositivamente nos remitirá a una “Pietà” miguelangelesca. Probablemente el editor que escoge las fotografías del periódico tiene un importante bagaje iconográfico, y su elección puede insertarse en alguna de las temáticas o narrativas que han dominado la cultura occidental, y el relato deja de ser neutral al haber un posicionamiento.

Contar historias visuales requiere siempre de un posicionamiento, a veces incluso un posicionamiento ético. Debe haber una responsabilidad en el modo en que se utilizan y se disponen los medios y las imágenes, un compromiso en los modos de apuntar ideologías y también de trabajar con la capacidad poética. Al construir relatos visuales, se hacen pertinentes las preguntas de qué se quiere contar realmente, qué historias son más auténticas que otras, y qué narrativas se deben generar.

4.4. LA FOTOGRAFÍA COMO RELATO

Recientemente se ha retomado el tema del cuestionamiento y la reinvención de la narrativa, acaso por su evidente relación con el mundo real. Hoy es necesaria una revisión acerca de cómo nos relacionamos unos con otros a través de la narrativa, y cómo esto se manifiesta en el arte (y más concretamente, en la fotografía). La **fotografía narrativa** existe dentro de esta conversación o intercambio, en su posibilidad de crear nuevos significados desde la imagen al espectador. Estas fotografías existen propiamente, por sí mismas, pero existen entre nosotros. Se inscriben en una forma de arte que puede ser también altamente política (en el sentido de que nuestras vidas son políticas, en tanto que tienen lugar en una sociedad): la narrativa supone un intento de abrir otras maneras de pensar y de actuar. La narratividad como tema esencial y clave de estos últimos años, tanto en el arte como en la fotografía o el cine, será uno de los puntos de negociación para las artes de hoy y del futuro.

La fotografía es sin duda una de las más poderosas posibilidades de la imagen fija como narración. Con las imágenes creamos significado, y también están sujetas a una temporalidad. Sobre todo, nosotros estamos afectados por la temporalidad, y por tanto, cambiamos a la hora de leer las imágenes. Podemos hallar un desacuerdo fundamental en la idea que relaciona la fotografía con la muerte, con la inevitable conversión de la fotografía en pasado, en memoria. Hoy ya no podemos creer en esto, y la experiencia de la fotografía se convierte en una especie de experiencia de malabarismo: esa imagen entra en la conciencia y *se convierte en algo* a través del espectador, adquiriendo significados múltiples en tanto que estamos vivos. Las cosas que ocurren en la fotografía son las cosas que nos están ocurriendo a nosotros; su narrativa es nuestra narrativa. En ese sentido, la fotografía es algo vivo y cambiante, y se infiltra en prácticamente todos los ámbitos de nuestra experiencia. Tiene que ver con nuestra percepción y con nuestra existencia, y tiene la capacidad de cambiar nuestra vida a través de las conexiones de reconocimiento que hacemos (y no de sus meros efectos o emociones). La narratividad no está *dentro* de la fotografía (a pesar de que sí puede haber algún tipo de estructura narrativa), sino que está en su lectura, al igual que ocurre en los libros. Tal vez nuestro pensamiento no pueda escapar de la narrativa. Acaso tampoco la fotografía pueda, en ese sentido, escapar de la narrativa.

La supuesta relación indexal entre la fotografía y su referente (como residuo de esa realidad) es, sin duda, otra forma de ficción, de narrativa. Frente a la concepción de la fotografía como registro de la realidad, hoy sin embargo ya podemos decir que la fotografía realmente *inventa* la realidad. Son manipuladas y son también manipulaciones. Y como no siempre somos anlíticos ni críticos, también nosotros somos manipulados por ellas y nos acostumbramos a ello, como parte de nuestra experiencia.

4.4.1. Narración literaria y narración fotográfica

Cuando leemos (o nos leen) una historia creamos imágenes casi instantáneamente en nuestra mente a partir del texto. Si pensamos, por ejemplo, en un cuento como el de Caperucita Roja, comenzamos inmediatamente a construir imágenes a partir de los muchos o pocos datos que el relato nos ofrece, y las imágenes que cada uno construye serán muy diferentes. Podemos imaginar a Caperucita rubia, pelirroja o morena, imaginar la casa de la abuelita de una planta o de dos, imaginar el bosque desierto o con más

personas, o sólo con Caperucita y el lobo feroz... De forma inconsciente, tendemos a imaginar que los personajes, por ejemplo, caminan hacia la derecha (y es que leemos las imágenes como los textos, de izquierda a derecha). A medida que se nos narra, se nos invita a crear estas imágenes mentales, en parte supeditadas al texto, pero también supeditadas a nuestra experiencia. Con la fotografía este proceso se invierte: creamos una narración a partir de una imagen que en principio no la contiene. La imagen fotográfica puede contener una sugerencia que de repente activa nuestra pulsión narrativa. Esto es particularmente evidente en la fotografía escenificada, en concreto en aquella cuya construcción teatral nos hace fijarnos, sobre todas las cosas, en las figuras o personajes.

Fotografía y literatura son, por una parte, dos lenguajes de representación del mundo, y por otra, dos modos de registrar o archivar las representaciones de la realidad. La literatura es incomparablemente más antigua que la fotografía. Es después del habla, después de la expresión del pensamiento, cuando surge la elaboración de imágenes que lo representan.

La narración literaria se desarrolla en el tiempo e implica una comprensión (a priori) directa, pero paradójicamente su interpretación conlleva implícita la ficción o, como mínimo, un alto grado de subjetividad. La fotografía es un lenguaje que nace en el contexto del positivismo, originariamente en un afán de demostrar las cosas y las verdades. Esta supuesta objetividad es uno de los estigmas que la fotografía ha llevado clavados hasta nuestros días. La fotografía está relacionada con la realidad, y al tener esta vinculación tan directa, se hace más evidente la ausencia de un transcurso en el tiempo dentro de la imagen, al encontrar que lo que ocurre es que se detiene algo de forma antinatural.

En relación a la pintura, encontramos una diferencia esencial en cuanto a la manera en que la imagen se configura: cuando hacemos una fotografía, se sensibiliza toda la imagen, se hace y se lee de una vez, mientras que, por el contrario, en la pintura hay un transcurso de tiempo en la configuración de la imagen, hay en ella un orden, un gesto, una narración. De acuerdo con Susan Sontag⁸⁹, para comprender el mundo necesitamos el factor temporal, una narrativa que se desarrolle en el tiempo. La fotografía, sin embargo, siempre está coqueteando con la eternidad; no tiene ni pasado, ni presente, ni futuro (por ejemplo, esto es lo que parece estar sugiriendo Hiroshi Sugimoto en su serie de fotografías de larga exposición a pantallas de cine).

En Occidente, el paradigma de la representación del mundo es el *realismo* (se representa la apariencia física de las cosas), y la fotografía supone la culminación de esta idea: lo representado ya no se puede parecer más a las apariencias, a su representación.

La literatura está mucho más amparada en la ficción. Por el contrario, tradicionalmente en la fotografía hay una relación más ligada a la memoria. Pero le damos una importancia exagerada a la fotografía como signo de la memoria, sobrevalorando su capacidad de crear nuestra historia. Dejamos que la fotografía elabore nuestros recuerdos, modificando así nuestra memoria. La fotografía influye en la estructura de lo que vamos a recordar, quizá haciendo que olvidemos lo que acaso recordaríamos de forma natural, y obligándonos a recordar aquello que ha registrado. Es por eso que se ha comentado que la fotografía es una gran manipuladora de nuestra memoria. La fotografía puede funcionar como la magdalena mojada en el té de la

⁸⁹ Vid. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía* (Op.cit.).

que habla Marcel Proust en su novela *En busca del tiempo perdido*⁹⁰, pero en general funciona más bloqueando esa preciosa recuperación de recuerdos. De forma contraria, a veces puede suceder también que una fotografía que no habíamos visto nunca, de repente puede funcionar como esa magdalena...

Ya que la fotografía supuestamente no puede narrar “por sí misma”, ha de encontrar vías para poder narrar, como por ejemplo, el cine (con la sucesión temporal de 24 fotografías por segundo para crear la ilusión del movimiento en el tiempo), o el álbum familiar, donde las secuencias de fotografías se corresponden con momentos a lo largo de una vida de varios personajes. Cuando no hay narrativa, siempre se ha de buscar de algún modo.

4.4.2. Algunas posibilidades narrativas de la fotografía

Respecto a la cuestión de si la fotografía puede o no contar historias (de ficción), encontramos diversidad de opiniones, a favor y en contra. Tal vez el primer teórico de la fotografía haya sido Platón, cuando argumentaba cómo las imágenes no contaban la verdad: según Platón, las imágenes son sólo una ilusión, y el filósofo distingue entre realidad ideal y realidad abstracta. Lo que nosotros consideramos “real” son sólo sombras de la verdadera realidad. Esta teoría platónica de la imagen suscitaría en el futuro otras teorías neoplatónicas.

Las religiones iconoclastas han estado de acuerdo con Platón en que las imágenes son una falacia, y de que la realidad está en otra parte. A lo largo de diversos momentos históricos, han ido decretando que la mejor opción era descartar las imágenes, prohibirlas (el judaísmo, el cristianismo y el islam son tres grandes religiones monoteístas que en su origen prohíben la imagen antropomórfica de la divinidad).

A finales del siglo VIII, en el II Concilio de Nicea (787) en Constantinopla, los iconódulos se imponen a los iconoclastas. Entonces empiezan a generarse debates entre lo verdadero y lo falso, entre *imago* e *idola*, entre si las imágenes mienten o dicen la verdad, debate que sigue vigente hasta nuestros días.

Entre los *iconoclastas* encontramos a Roger Munier (*Contra la imagen*⁹¹), Susan Sontag (*Sobre la Fotografía*), John Berger (*Modos de ver*⁹²), Jean-Marie Schaeffer (*La imagen precaria*⁹³), o Joan Fontcuberta (*El beso de judas. Fotografía y Verdad*), quien habla de la imagen fotográfica como traición.

Por otra parte, contamos con *iconódulos* como Gillo Dorfles (*Falsificaciones y fetiches: La adulteración en el arte y la sociedad*⁹⁴), Serge Tisseron (*El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente*⁹⁵), para quien

⁹⁰ PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido, Volumen 1. Por el camino de Swann* (1913), Alianza Editorial, Madrid, 2008.

⁹¹ MUNIER, Roger: *Contra la imagen*, Ensayo, Montevideo, ed. Alfa, 1961.

⁹² BERGER, John: *Modos de Ver* (1972), Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

⁹³ SCHAEFFER, Jean-Marie: *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico* (1987), Cátedra, Madrid, 1990.

⁹⁴ DORFLES, Gillo: *Falsificaciones y fetiches: La adulteración en el arte y la sociedad*, Sequitur, Madrid, 2010.

⁹⁵ TISSERON, Serge: *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente* (1996), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

la fotografía constituye un elemento auxiliar para la asimilación psíquica del mundo a través de *la cámara negra* (concebida como una prótesis tecnológica que el ser humano ha sabido adaptar eficazmente para asimilar el mundo, para el esclarecimiento del mundo por medio de su imagen), o Hans Belting (*Antropología de la imagen*⁹⁶).

Además de las formas de relato que surgen de la sucesión secuencial de fotografías individuales, Antonio Ansón⁹⁷ señala diferentes formatos o modalidades en los que la imagen fotográfica puede contar historias por sí sola:

-“relato del yo”

El relato del yo nace en el siglo XVII; Montaigne⁹⁸ con sus *Ensayos*⁹⁹ inaugura esta tendencia con la provocación que supone hablar de uno mismo. Esta tendencia tiene varias modalidades: el autorretrato, el álbum de familia, el diario, y la fotobiografía. La aparición de esta modalidad tiene una explicación básica, y hemos de tener en cuenta que dos de los personajes más importantes en la historia de la fotografía *no eran fotógrafos*, paradójicamente: Louis Daguerre y George Estman son comerciantes, y ambos tienen la ambición de llevar la fotografía a la gente. Primero, el daguerrotipo propone la democratización de la fotografía a la clase burguesa, y más tarde Estman lleva esta democratización al terreno de la práctica con Kodak y su famosa frase de 1888: “You press the button – we do the rest”. A partir de esta introducción de la cámara de fotos personal, cada persona podría hacer sus propias fotografías, expresando su propia subjetividad, naciendo así el concepto de álbum de familia.

En la novela de Günter Grass titulada *El tambor de hojalata* (1959)¹⁰⁰, encontramos una frase que resume bien la capacidad narrativa de las fotografías familiares personales: “La mejor de las novelas no podría competir con cualquiera de nuestros álbumes de familia”. Otra vez Proust, en *En busca del tiempo perdido* (1908-1922)¹⁰¹, nos hace reflexionar acerca de la capacidad narrativa, de la memoria, y de la fotografía. Encontramos que las fotografías no tienen un sentido unívoco ni un sentido perdurable en el tiempo.

-“declinaciones del yo”

Las “declinaciones del yo” (término acuñado por Derrida¹⁰² y utilizado por Antonio Ansón¹⁰³) serían los diferentes ejemplos y formas de autorretrato. Encontramos una infinidad de declinaciones en la práctica del

⁹⁶ BELTING, Hans: *Antropología de la imagen* (2001), Madrid, Katz, 2007.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Michael de Montaigne fue un humanista que tomó al hombre, y en particular a él mismo, como objeto de estudio en su principal trabajo, los *Ensayos*, empezados en 1571. Escribe que «Quiero que se me vea en mi forma simple, natural y ordinaria, sin contención ni artificio, pues yo soy el objeto de mi libro». El proyecto de Montaigne era mostrarse sin máscaras, sobrepasar los artificios para desvelar su yo más íntimo en su esencial desnudez.

⁹⁹ MONTAIGNE, Michel de: *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Prólogo de Antoine Compagnon (edición y traducción de J. Bayod Brau). El Acanalado, Barcelona, 2008

¹⁰⁰ GRASS, Günter: *El tambor de hojalata* (1927), Suma de Letras, Madrid, 2004.

¹⁰¹ PROUST, Marcel, *Op. cit.*

¹⁰² DERRIDA, Jacques: *Cómo no hablar: y otros textos*, Proyecto A, Barcelona, 1997.

¹⁰³ ANSÓN, Antonio, *Ibidem*.

autorretrato narrativo, desde el “Autorretrato como ahogado” de Hippolythe Bayard hasta los retratos generalcionales de Alberto García-Alix. Uno de los autorretratos de este último consiste en la fotografía de su mano cogiendo unos viejos zapatos gastados. Es inevitable pensar en la relación con aquella fotografía de Daguerre en la que veíamos a un limpiabotas en un boulevard de París, y en esa idea de transcurso del tiempo (y al forma metafórica del consumo del tiempo en el autorretrato).

-“*álbum de familia*”

Los álbumes de familia están compuestos de fotografías individuales que cuentan acontecimientos concretos, y que a la vez forman parte de un relato mayor, un poco a la manera de capítulos en una novela. Por ejemplo, Jacques Henri Lartigue (1894-1986) hace de su vida un extraordinario álbum de familia; su obra consiste principalmente en retratar a su propio entorno familiar (lo que Proust cuenta con palabras, Lartigue parece decirlo con imágenes). También Nan Goldin, en su proyecto “The Ballad of Sexual Dependancy” (1986), cuenta multitud de historias independientes y entrelazadas de las personas y los ambientes que ella considera “de su familia”, a modo de recuerdo personal, y también de retrato generacional y social.

-“*diario*”

Los trabajos de Nan Goldin, como el anterior “The Ballad of Sexual Dependancy”, adoptan también la forma de diario, donde el autor cuenta las cosas desde un punto de vista absolutamente personal, subjetivo y con una mirada emocional. También el trabajo “Once” (1994) de Wim Wenders consta de fotografías y pequeños textos, a modo de diario, que, como el título sugiere, remite al clásico “once upon a time...” (“érase una vez...”) con el que tradicionalmente comienzan todas las historias. Supone una metáfora de la vida como ficción, como cuento.

-“*fotobiografía*”

La fotobiografía tiene una dimensión más generacional que el álbum de familia, el cual es, por el contrario, más personal. El libro de Ferdinando Scianna, *Quelli di Bagheria* (2002)¹⁰⁴ habla de la historia cultural de la comunidad del propio narrador. Con una cuidadísima articulación de fotografías y textos, demuestra la importancia de la maquetación y el diseño, y la relevancia de los textos que acompañan a las imágenes.

4.4.3. Interacciones entre fotografía y literatura

A lo largo de su historia juntas, fotografía y literatura se han cruzado muchas veces y de muy diferentes maneras. Antes de comentar las interacciones entre literatura y fotografía en la actualidad, hemos de revisar algunas de sus interacciones durante su primer siglo, ya que algunas de éstas siguen todavía vigentes.

En los incios, la fotografía tiene un papel secundario, subordinado a la literatura. Por aquel entonces la fotografía no se considera un arte en sí, sino un avance científico con un determinado potencial documental y social. En un principio, no parece que la fotografía y la literatura tengan mucho en común, aunque ambas son formas de escritura (fotografía etimológicamente significa “escritura con luz”, y ambas disciplinas se editaban originalmente sobre papel en blanco y negro).

¹⁰⁴ SCIANNA, Ferdinando, *Quelli di Bagheria*, Fondazione Galleria Gottardo, 2002.

Diversos autores literarios como Edgar Allan Poe, John Rushkin o Walt Whitman vislumbran, cada uno a su manera, el potencial de este nuevo medio, mientras Baudelaire, George Sand o Julio Verne experimentan con la técnica. Escritores como Henrik Ibsen, León Tolstoi, Henry James, Mark Twain o Anton Chéjov echan mano de fotografías reales o imaginarias en sus ficciones, y la asumida objetividad de la fotografía influye en las formas de ver y representar el mundo, favoreciendo una duradera ola de realismo en la narrativa occidental.

Los primeros fotógrafos se centran principalmente en hacer retratos, o describir escenas y paisajes. Cuando la fotografía empieza a insistir en ser valorada por su estética (y no sólo por su capacidad documental) a finales del siglo XIX y principios del XX, pictorialistas como Henry Peach Robinson, Gertrude Kasebier o Julia Margaret Cameron comienzan a inventar sus propias ficciones para transmitir sus ideas de forma más implícita o *literaria*, tomando prestados frecuentemente temas y asuntos literarios.

Por otra parte, algunos editores comienzan a incluir fotografías en las publicaciones literarias, insertándolas en las ficciones para ilustrar o describir acontecimientos o símbolos culturales. Más tarde, tras la Primera Guerra Mundial, todas las artes buscan nuevas formas y contenidos para reflejar las nuevas realidades sociales y políticas, y en este contexto la fotografía se convierte en la más universal y cosmopolita de las artes. Los fotógrafos de posguerra apuestan por imágenes directas, frente a las anteriores manipulaciones técnicas anteriores a la guerra, y los escritores de ese momento rechazan las narrativas retóricas y floridas, interesándose más en estructuras breves y fragmentadas para desarrollar historias protagonizadas por personajes corrientes.

En las décadas siguientes las corrientes y contracorrientes culturales acercan a fotógrafos y escritores, propiciando contactos y colaboraciones en forma de experimentos visuales y verbales que son mostrados en escenarios de vanguardia. Sin embargo, estas colaboraciones no son demasiado intensas: los escritores desconfían de las ilustraciones de sus textos, y por su lado, los fotógrafos comienzan a exigir más control en relación a la manera de mostrar sus imágenes.

La Depresión y la situación de conflicto global consecuente hacen que lo puramente estético o experimental sea considerado frívolo o políticamente peligroso, lo documental gana terreno y se convierte en un centro común de colaboración entre fotógrafos y escritores. Palabras e imágenes se hacen igualmente necesarias para representar, dar forma, analizar, comentar y comunicar acontecimientos y situaciones. “Si una imagen vale más que mil palabras, diez imágenes conforman una noticia breve”¹⁰⁵.

Jane M. Raab¹⁰⁶ explica cómo posteriormente, en su segundo de siglo de convivencia, lo visual empieza a ganar terreno a lo verbal con la aparición de la televisión, y luego del vídeo, internet, el DVD, las cámaras de los teléfonos móviles, etc. Se produce una renovación del espíritu creador y de la apreciación de todas las artes, cuando los artistas de posguerra se cansan de los temas duros y moralizantes de los que se habían ocupado casi exclusivamente.

¹⁰⁵ SZARKOWSKI, John: *Looking at Photographs*, New York: MOMA, 1973, p. 154.

¹⁰⁶ RAAB, Jane. M: “Fotografía y literatura en inglés: Interacciones en su segundo siglo”, Conferencia dentro de las Jornadas Encuentros PHE09: Las palabras y las fotos (dirigidas por Antonio Ansón y Ferdinando Scianna), en el Festival PhotoEspaña 2009.

En general, tradicionalmente los escritores son (de un modo más o menos visible) bastante autobiográficos en sus escritos, sean o no de ficción, mientras que los fotógrafos no. Pero autores como Man Ray o Robert Frank escriben también historias personales. En esta época, algunos fotógrafos se convierten en celebridades tan grandes como celebridades del mundo de la escritura. En este contexto empiezan a surgir colaboraciones más sólidas y ambiciosas entre fotógrafos y escritores: Richard Avedon y Truman Capote, Lucien Clergue con Jean Cocteau, etc. Estas colaboraciones demuestran que las palabras significan más que las leyendas, que las fotografías son más que meras ilustraciones, y que se necesitan mutuamente para transmitir significados que van más allá de la suma de los significados que se pueden transmitir por separado.

A su vez, multitud de autores trabajan los campos de lo visual y lo verbal, como Moholy-Nagy, John Baldessari, Duane Michals, o Eugene Smith. Críticos culturales tan de moda como Walter Benjamin, Roland Barthes o Susan Sontag animan estas prácticas, opinando que la fotografía refleja, además del talento creativo del autor, ideas altamente politizadas y sociales, y apuntando que por tanto ésta debe ser “leída” en todos los niveles posibles por un lector/espectador activo.

Muchos fotógrafos empiezan a adoptar elementos narrativos relacionados con la tarea de contar historias, así como a incluir títulos deliberadamente complejos y literarios. Los principales elementos constructivos de la literatura (letras, palabras, sintagmas, frases, sentencias, narraciones completas) comienzan a insertarse en las fotografías. Igualmente, se empiezan a utilizar diferentes elementos de géneros literarios como la alegoría, la parábola, la fábula o el cuento de hadas. Paralelamente, muchos escritores de posguerra emplean un lenguaje altamente influenciado por la fotografía, en diferentes modos. A veces surgen en las novelas descripciones de fotografías reales o ficticias para detalles de la trama o de los personajes, como ocurre en obras de Günter Grass, Vladimir Nabokov, o Marguerite Duras, y otras veces los propios personajes estaban relacionados con el mundo o el oficio de la fotografía (en ocasiones, directamente inspirados en personajes reales).

Ya a partir de la década de los años 80, los libros de fotografía empiezan a convertirse en valiosos productos del mercado del arte, y diversos escritores escriben interesantes prólogos o prefacios a las ediciones (esto es, la escritura sirviendo ahora a la fotografía), como sucede en los escritos de John LeCarré acerca del fotógrafo de guerra McCullin, o de Lawrence Durrell para Brassai.

Hoy fotografía y literatura se encuentran más próximas que nunca, y comparten muchas preocupaciones comunes. Es cada vez más frecuente la colaboración entre escritores y fotógrafos/artistas, de modo que no esté una de las disciplinas necesariamente supeditada a la otra. De la misma manera que ocurre con las buenas obras literarias, las buenas obras fotográficas son también vistas como complejos espejos de la sociedad, de la condición humana o del mundo, y no como ventanas de la realidad. El intercambio y la retroalimentación entre fotografía y literatura continúa fortaleciendo y nutriendo a ambas.

4.4.4. La fotonovela como antecedente del relato fotográfico actual

La **fotonovela** es un género paraliterario, generalmente de carácter sentimental, que surge originalmente como serie incluida en revistas del corazón, y posteriormente como cuadernos independientes. Nacida en Italia en 1947, la fotonovela aparece poco después en Francia, extendiéndose después por España y América Latina, Canadá, África y Oriente Próximo. Por su estética y contenido, la fotonovela se presenta como un cruce de múltiples herencias: de las historietas gráficas, toma la disposición de la página y el sistema de leyendas (o “bocadillos”); del cine toma su representación visual (la apariencia de las imágenes podría ser la de algunos fotogramas, predominado el primer plano); de tono melodramático deliberado, toma prestados esquemas sentimentales de una extensa tradición literaria a la que pertenece la novela popular, la novela rosa, el folletín y la novela sentimental.



Imagen de fotonovela de Corín Tellado

En principio sin otras aspiraciones que las de distraer y hacer soñar, el género no parece haber evolucionado mucho desde sus inicios. Casi siempre nos encontramos con unos personajes estereotipados que se mueven alrededor de una protagonista principal en un decorado que puede ser neutro o exótico, pero que siempre resulta bastante convencional. En las fotonovelas la estructura del relato es por lo general bastante simple, y tradicionalmente suele aparecer tintada por unas connotaciones morales maniqueas y conformistas. Los textos breves, informativos, acompañan a unas fotografías escenificadas con personajes cuyas poses y expresiones son extremadamente estáticas.

Dirigida fundamentalmente a un público femenino, la fotonovela se publica en ediciones de grandes tiradas; es un medio de consumo de masas razonablemente grande. Su éxito decrece a partir de los años 80, debido a que en esa época surgen las telenovelas, unas series de televisión producidas fundamentalmente en Argentina, Venezuela y Brasil (en España llamadas despectivamente “culebrones”), basadas en los mismos temas y estereotipos repetitivos.

La fotonovela y la fotografía narrativa tienen bastante en común (la fotonovela puede ser la forma más evidente de la fotografía narrativa), y podríamos decir que ambos universos no deberían ser entendidos como universos diferentes, sino como campos en parte paralelos, y en parte aún unidos.

En la aceptación de la fotografía como medio virtualmente narrativo ha habido siempre obstáculos a lo largo de su historia. Se ha afirmado frecuentemente que es un error creer que toda fotografía es narrativa (en contraste con lo que ocurre con el cine, cuando se afirma que todo el cine es “esencialmente narrativo”). Hay diversas razones por las que se puede explicar esta especie de resistencia a este tipo de fotografía (narrativa), teniendo en cuenta de que no es que se esté negando que ésta exista, sino que tenga un valor. La visión tradicional de la fotografía hace que la sigamos definiendo en cuanto a su cualidad de fragmento temporal, de captura de un momento determinado. Esta concepción presenta a la fotografía como un dispositivo que permite aislar un punto de una trayectoria temporal y presentarlo aislado de ese contexto del que se ha extraído.

También, cuando se piensa en fotografía, se suele pensar más en una imagen única que en una secuencia de imágenes. La secuencia ha estado algo desvalorizada en tanto que frecuentemente preferimos una fotografía no narrativa, aislada del tiempo, y también, por tanto, fuera del relato. En general se concluye en que una imagen única es “más fotográfica” que la secuencia, que muchas veces soporta una historia.

Por otro lado, espontáneamente se tiende a rechazar no sólo la secuencia, sino también lo que tiene que ver con ficción. Todavía se asume en la fotografía un cierto valor documental, y su cualidad distintiva de índice de la realidad representada. El conflicto entre fotografía y ficción es uno de los motivos más importantes del rechazo común a la fotografía narrativa: se alega que no es documental.

Otro de los problemas que contiene la sospecha en relación a la fotografía narrativa es el miedo a que la imagen fotográfica quede reducida a un mero papel de ilustración del texto que acompaña al relato. Hay una competencia entre ambos medios, en el que la imagen suele salir perdiendo. Igualmente, cuando pensamos en narrativa, lo hacemos más en términos verbales que visuales (consideramos el relato verbal superior al visual), y para defender la fotografía narrativa, a veces pensamos que hay que eliminar todo aquello que pudiera favorecer exclusivamente a la “literatura”.

Y otro factor importante del desprecio tradicional a la fotografía narrativa procede de la que es en general su forma más típica: La fotonovela. Ésta, que cuenta con unas connotaciones de baja cultura, destinado a un público popular y no necesariamente ilustrado, y con una factura frecuentemente precaria y cutre, representa en gran medida todo aquello a lo que no debiera acercarse la fotografía (en un empeño de valorizarla), es decir, su dimensión narrativa.

Las anteriores cuestiones pueden ser una explicación lógica del menosprecio tradicionalmente expresado en relación a la fotografía narrativa. Sin embargo, hoy en día las cosas han cambiado (casi) completamente, y nuestra posición frente a la ficción ha cambiado notablemente: ya aceptamos que la fotografía puede mezclarse con otras formas de ficción, ya ni mucho menos condenamos la puesta en escena, tampoco tenemos ya esa desconfianza ante la secuencia, ni el rechazo a la relación con los elementos textuales. Además, admitimos y explotamos los coqueteos entre los mundos de la fotografía y el cine, y esto favorece el desarrollo de algún tipo de fotografía secuencial. Por otra parte, la inclinación posmoderna por lo híbrido y por lo mezclado alimenta el acercamiento de los medios visuales y verbales.

Sin embargo, todavía persiste un pequeño recelo provocado por los malos ejemplos de la fotonovela tradicional. A pesar de todo lo que se ha dicho y escrito sobre la disolución y confusión entre géneros y entre

cultura legítima y cultura popular, sigue pesando un poco el desprecio por ciertas formas de cultura no oficial. La fotonovela sigue siendo una forma menor, un objeto de risa, de humor, y a veces, también de desprecio y censura. Para los profesionales “serios” la fotonovela es una práctica que no existe sino como ejemplo de lo que habría que evitar en la fotografía.



(Anónimo) Imagen de fotonovela

Podemos escoger entre dos opciones o estrategias cuando queremos subrayar la importancia de la narración dentro de la fotografía en general y de los géneros narrativos en particular. En primer lugar, se podrían seguir analizando todas las huellas de narratividad a lo largo de la historia del medio fotográfico, y matizando lo que tendría que entenderse por narración en la fotografía. Por ejemplo, podemos pensar en el libro *The*

Photobook: A History, de Martin Parr y Gerry Badger¹⁰⁷: supone una reescritura de la historia de la fotografía desde el punto de vista de un soporte editorial particular, el libro, que ha ayudado significativamente a la comprensión de la dimensión narrativa de la fotografía. En el libro, las fotografías se muestran inevitablemente como una secuencia, cambiando así la visión estereotipada del medio.

En segundo lugar, podemos volver al caso de la fotonovela y estudiar un amplio campo de narración fotográfica, y ver que en este formato menospreciado han ocurrido cosas que no sólo valen la pena, sino que pueden ayudarnos a precisar y enriquecer nuestra lectura de la fotografía en general. Esta reflexión insiste en la condición híbrida de la fotonovela, que no sólo pertenece al campo de la fotografía, sino también al de las artes, los medios, y la literatura, en general.

En la fotonovela se combinan dos géneros; uno de ellos sería la *cinenovela* (o la versión ilustrada del guión cinematográfico o del resumen escrito del relato de una película, realizada mediante fotogramas o fotos hechas durante el rodaje). La cinenovela es una forma mixta que combina imágenes y palabras, en la que la fotografía juega un papel esencialmente ilustrativo. El otro género sería el de la *cinenovela historieta*, que sólo existe en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y es una especie de copia dibujada, de formato cercano al cómic, una especie de versión cinenovelizada de una película que, sin embargo, nunca ha sido rodada (esto es, de una película ficticia). Del cruce de estos dos géneros surge la fotonovela en las revistas populares de la época. La fotonovela es una cinenovela inventada, está en deuda con este género pero a la vez plantea un uso de la fotografía diferente: parte de imágenes originales, su lenguaje estético y sus contenidos son más pobres que los del cine en general, y la estructura de las páginas está influenciada claramente por las historietas y el cómic.

Gran parte de la mala reputación del género fotonovelesco se debe a su pobreza estética, en el abuso de close-ups, la reutilización de unos decorados cutres, iluminación plana, poses rígidas y poco naturales, etc. Aparte de la precariedad estética, resulta más grave su falta de credibilidad narrativa y temática en el proceso de menosprecio del género: las historias son monótonas, repetitivas, simples, frecuentemente insustanciales y están narradas torpemente. Los relatos casi siempre están inscritos en el registro melodramático, y la articulación de imagen y texto es siempre forzada, quedando siempre la primera supeditada al segundo.

Frecuentemente, también ocurre que los autores de estas fotonovelas no saben muy bien dónde colocar las partes del texto, y combinan los bocadillos o recuadros de palabras de una manera que en ningún caso es orgánica ni sutil. Los relatos están muchas veces contruidos de tal modo que podríamos prescindir de las imágenes pero no del texto.

Aparte de estas críticas y prejuicios, podemos, sin embargo, decir también que la fotonovela se ha revelado como un dispositivo capaz de revelar otras formas y otros contenidos no explorados por la fotografía hasta entonces. En realidad se trata de un género bastante desconocido y que se suele limitar casi siempre a una historieta ilustrada con fotografías, que generalmente narra típicas situaciones de enredo amoroso con final feliz y frecuentemente moralizante.

¹⁰⁷ BADGER, Gerry/PARR, Martin: *The Photobook: A History*, Phaidon, Londres, 2004.



Antonio Caballero: "Un marido vulgar", Fotonovela para la revista "Rutas de Pasión", serie de 7 fotografías (1966)

Pero la parte más interesante de este género radica en el carácter *híbrido* que lo define, en las combinaciones de imagen y texto, en cómo pueden retroalimentarse. En la historia de la fotonovela como forma narrativa popular (tengamos en cuenta que el género se adapta a creaciones más artísticas o sofisticadas), las hibridaciones vuelven a acercar a la fotonovela a los géneros de los que proviene, en especial a la cinenovela, que en los años cincuenta sigue el modelo estético de la fotonovela, tanto en la disposición de las imágenes en la página, como en el tipo de historias relatadas, en un estilo muy melodramático.

Además, la fotonovela se encuentra con géneros y medios directamente fotográficos, y gradualmente llega a transformarse en lo que se podría llamar un relato fotográfico "disfrazado". Esta confusión entre fotonovela y fotografía es un síntoma de que la fotonovela no es un género fijo ni limitado, sino todo lo contrario, un género muy abierto, en contacto con otros medios que contribuyen a enriquecer su lenguaje. En este sentido, podemos decir que es un género totalmente posmoderno, a pesar de las connotaciones antiguas o rancias propias de su reputación.

Jan Baetens¹⁰⁸ enumera y explica una serie de direcciones (a veces relacionadas entre sí) hacia las que estas combinaciones híbridas en la fotonovela se han ido dirigiendo. Por ejemplo, el minimalismo y el conceptualismo, que triunfan a partir de los años 60, aprovechan el uso de secuencias fotográficas y su carácter narrativo. En este caso, las convergencias con la fotonovela se dan a nivel estético, utilizando conscientemente la estética pobre, y en la articulación de las relaciones entre imagen y soporte.

La referencia de la fotonovela la encontramos también en la práctica de las secuencias fotográficas, encontrando un ejemplo paradigmático en la obra de Duane Michals, cuya obra es determinantemente influyente en la fotografía de los años 80 y 90. Las secuencias fotográficas de Michals se caracterizan por su modo de utilizar la ficción en el medio fotográfico, implicando al lector no sólo de un modo intelectual, sino también emotivo. En realidad, a veces la temática trabajada por este autor se asemeja a la de algunas fotonovelas, pero siempre desde una perspectiva más posmoderna.

Desde los años 60, la novela posmoderna empieza, aunque sea tímidamente, a incluir ilustraciones fotográficas (como por ejemplo, las novelas de G. Sebald), aunque en la mayoría de los casos el uso de estas fotografías no sea muy narrativo. También encontramos un tipo de fotografía más documental en la que texto e imagen se complementan en función del mensaje del libro. Se inspira principalmente (y de manera más crítica) en los modelos de fotografía periodística o “foto-ensayos”. Un ejemplo de esto lo tendríamos en la colaboración del escritor John Berger y el fotógrafo Jean Mohr. Berger desarrollará más tarde, en su libro *Otra manera de contar*¹⁰⁹, la teoría de la dimensión narrativa inherente a cualquier imagen fotográfica. Con él, Berger se convierte en uno de los primeros en elaborar una teoría un poco sistemática de las relaciones entre fotografía y memoria, y especialmente en las consecuencias prácticas de tal relación, fundamentales para trabajar con la organización secuencial de la fotografía.

También persisten formatos tradicionales de la fotonovela, que sólo superficialmente se transforman gracias a la utilización de contenidos más prestigiosos, si se quiere (como, por ejemplo, la adaptación de obras literarias a este formato). Pero esto no evita que fotógrafos más jóvenes traigan una “regeneración” total del género. Esto produce cambios muy interesantes, pese al cierto fracaso comercial de sus productos. Algunos de los cambios que Jan Baetens¹¹⁰ apunta son la exploración de nuevos tipos de relatos, muchas veces procedentes de la literatura popular (novela policíaca, erótica...); una utilización radicalmente diferente de la página, que ya no es un espacio preorganizado y compartimentado, con la correspondiente jerarquía de espacios; la liberación progresiva de la fotografía, que vuelve a ser independiente, a pesar de estar inserta en un género narrativo que la subordina a las necesidades de la historia; la búsqueda de relatos estrictamente mudos, en los que sobren las palabras, y el descubrimiento de formas de narrar que no se dan exclusivamente en fotografía ni en literatura. De este modo, se abren vías de retroalimentación entre ambos medios, y también respecto a la propia fotonovela.

Hay que resaltar el esfuerzo de las fotonovelas artísticas actuales por conseguir insertar una serie de tensiones y contradicciones temporales, que transforman unas fotografías en apariencia poco narrativas, en

¹⁰⁸ BAETENS, Jan: “La fotonovela: Historia y poética de un género menospreciado”, en ANSÓN, Antonio, SCIANNA, Ferdinando (eds.): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2009, pp. 230-253.

¹⁰⁹ BERGER, John / MOHR, John: *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1998.

¹¹⁰ BAETENS, Jan, *Op.cit.*

la escena de lo que podríamos llamar una verdadera “batalla” temporal y narrativa en los que se pueden situar los personajes.

En resumen, podemos decir que hoy la fotonovela ya no está condenada a ser únicamente un género infraliterario del que la fotografía artística deba tener vergüenza. La valorización de este género ha de pasar tanto por la mejorar la calidad de las imágenes como por el perfeccionamiento de las relaciones entre fotografías y soporte. El concepto de narración fotográfica no reduce la fotografía a un papel meramente ilustrativo: encontramos cómo la fotonovela no necesita ya texto implícito para crear nuevas formas de narrar, y la narración puede ser, en vez del resultado, el motor de la innovación fotográfica. Podemos decir que una de las ventajas de la nueva fotonovela puede ser la posibilidad de examinar un pasado que se tiende demasiado fácilmente a ocultar.

4.5. LA FOTOGRAFÍA NARRATIVA ACTUAL: EL QUERER CONTAR, EL PODER VER

4.5.1. La escenificación fotográfica como “storytelling” problemático

Experimentamos la vida en su lectura, y por ello se genera la necesidad de proyectar, desde los más diversos ángulos, una mirada detenida sobre lo que está sucediendo, sobre el tipo de mundo que se configura ante nuestros ojos. Al contemplar las composiciones fotográficas de multitud de artistas actuales comprendemos mejor la necesidad humana de cuentos y fábulas, de los infinitos beneficios que para nuestra cultura tiene el mundo de los relatos.

Estamos acostumbrados a encontrarnos con la obra de artistas que echan mano de su entorno, de su afectividad y de su experiencia de las cosas como material sobre el que trabajar, en una voluntad de articular arte y vida, exhibiendo su intimidad ante el público. En estos casos, no siempre resulta fácil determinar qué hay de realidad verdaderamente experimentada, y qué hay de realidad concebida y programada para el objeto de arte.

Pero también hoy podemos hablar de un tipo de fotografía, que, bebiendo de esas fuentes, tiene, sin embargo, objetivos muy diferentes. Este tipo de fotografía escenificada que es objeto de esta investigación, no sirve sólo para hablar de la experiencia del artista, sino que frecuentemente implica una distancia, digamos *literaria*, entre el autor y lo que se presenta. Estas fotografías muestran escenarios configurados en una disposición teatral, entornos, espacios en los que están sucediendo o han sucedido cosas. En ellas podemos constatar una tendencia a la ficcionalización de lo cotidiano, del territorio de las relaciones humanas, de las cosas de todos los días, a veces combinadas con elementos de otros mundos imaginarios o fantásticos. El modo de traducción de la realidad responde a un conjunto de mecanismos o estrategias que evidencian, en mayor o menor medida, el grado de artificialidad de la realidad, tendiendo a la representación de la representación.

Se aprecia un gusto por la realidad “moderna” que, al estilo de Baudelaire¹¹¹, encuentra cierto placer en encontrar una idea del presente. Todo lo que aparece en estas imágenes pertenece al mundo real, está disponible en nuestro entorno. Los objetos nos sitúan en un mundo que está al alcance de todos, un mundo de consumo masivo, de apego y necesidad de posesión, un mundo donde los objetos, sin duda son, más que nunca, sustituciones de lo que brilla por su ausencia. Muchos de los fotógrafos narrativos actuales nos demuestran que, en múltiples ocasiones, lo corriente es el material más difícil y más interesante para encontrar una expresión de artisticidad. Prefieren, muchas veces, operar con todo aquello que circula a su alrededor físico o imaginario, lo que les resulta práctico y conocido, lo que importa, aquello que se ama o se teme... Podemos constatar una voluntad de establecer relaciones entre la escena del arte y los ámbitos de lo social, con una cierta consciencia del presente y sus contradicciones, y de los múltiples mecanismos de configuración e identificación del sujeto.

Un rasgo inherente en las prácticas narrativas fotográficas actuales es que con frecuencia hay una inclinación a entender la realidad como algo visual que a su vez funciona para oscurecer la visibilidad del proceso en

¹¹¹ BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna* (1863), edición a cargo de Antonio Pízzia y Daniel Aragó, prólogo de Antonio Pízzia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2000 (traducción de Alcira Saavedra).

curso. El trabajo con imágenes fotográficas permite revelar de manera verosímil (y por tanto, criticar) el artificio de las construcciones de identidad: la fotografía permite mostrar de un modo efectivo la primacía y la complejidad de la existencia, dirigiendo nuestra atención más allá del tema mismo. Hoy en día ya no es posible aventurar una interpretación singular sobre la realidad no sus representaciones con autoridad ni con convicción, y la obra de arte debería estar más destinada a documentar la creencia de que aquello que valoramos sea acaso sólo un constructo que ocupa una posición de poder en nuestra cultura. En este sentido, el relato fotográfico puede aplicar una reflexión en un espacio controlado, y configurar una especie de lugar donde enfrentarnos a nuestros propios deseos o necesidades, un territorio de proyección y búsqueda.

Los fotógrafos de los que este estudio se ocupa tratan de expresar sus preocupaciones, a veces desapasionadas, a veces subjetivas, con el mundo, pensando en la posibilidad de experiencia (propia o ajena) compartida, en una idea de **“storytelling”**, en la que a veces el autor no desaparece del todo como creador y participante en ese contexto. Estos fotógrafos narrativos nos proponen una mirada atenta sobre la realidad, un intento de definir nuestras creencias, de jerarquizar nuestros deseos, de ajustar la imagen que tenemos de nosotros mismos, teniendo en cuenta la posibilidad de que el discurso pueda desembocar en la paradoja y en la imposibilidad real de conocimiento.

A través de fotografías construidas estos artistas pretenden mostrar, por un lado, el artificio de nuestros comportamientos y representaciones, y por otro, el extraño poder de fascinación que, abierta o secretamente, ejercen sobre nosotros nuestros propios dramas vivos más corrientes, nuestros fracasos y nuestras interrupciones... Aparece un interés esencial en los asuntos de la vida cotidiana, así como en el cuestionamiento de las éticas y estéticas de ver, y la tendencia a lograr una empatía con el espectador a través de imágenes que estimulan sus deseos y que a veces pueden consolar algunas de sus miserias.

Surge en ciertos momentos una incertidumbre en tanto que, cuando se toman como punto de partida elementos extraídos directamente de la realidad, aparecen dudas acerca de la legitimidad del acto creativo, ya que a veces nos encontramos con que los significantes de una fotografía artística y una no-artística coinciden. Sin embargo, el relato fotográfico se diferencia de la fotografía no-artística en el espesor que los significantes adquieren: estos elementos instauran una barrera de significación que nos obliga continuamente a merodear a su alrededor, nos detienen ante ellos, prometiendo una significación que nunca es lo suficientemente segura. Estas imágenes artísticas tienen capacidad para contar verdades y para manipular mentiras, más allá de la supuesta veracidad del documento fotográfico, de su presunta calidad de testigo. No nos queda más remedio que asumir la inviabilidad de la certeza, y reconocer los límites de la capacidad de comunicación, teniendo en cuenta que los artistas del relato fotográfico trabajan en un contexto limitado, con prácticas y proyectos muchas veces ambiguos.

4.5.2. Reconponiendo dispositivos imaginarios

La fotografía narrativa posmoderna traiciona los impulsos voyeuristas del espectador y su deseo de búsqueda de una coherencia objetiva, defraudando las expectativas previsibles con imágenes de una vaga obscenidad generalizada. Con frecuencia se entrecruzan dos niveles de “puesta en escena” de la imagen: uno que juega con los elementos de la composición de la escena, y otro que manipula el inconsciente fotográfico con un contrapunto silencioso a dicha composición.



John Hilliard, "For Your Eyes Only" (1995)

La capacidad sedimentadora de la imagen fija como "cuadro" posibilita una nueva cristalización icónica, donde la fotografía se revela capaz de albergar contenidos heterogéneos. Esto lo encontramos de una manera especialmente intensa en el trabajo de **John Hilliard**: hay una tensión entre una energía y una movilidad extremas de las imágenes (y su fijeza absoluta en algunos casos) y en sus fotografías el núcleo de significación, el nudo de la narración, aparece velado, borroso, diluido unas veces, otras veces interrumpido por una barrera que manifiesta un imperativo de no dejarnos entrar, manteniéndonos alejados de lo que en la historia esté sucediendo.

En "For your eyes only" (1995), por ejemplo, vemos cómo el artista mantiene al espectador en una distancia, enfatizando el carácter de privacidad de aquello que en la imagen aparece: un hombre en el interior de una cabina pública, leyendo un pequeño anuncio de contactos "sólo para sus ojos" (y para los del espectador, invertido en el espejo al que este hombre da la espalda), haciendo un evidente juego de palabras que va más allá del contenido de la representación, refiriéndose precisamente al equívoco juego de miradas que la imagen ofrece, al impedimento de un "acceso indiscutible al dominio ilusorio del espacio pictórico"...

Del trabajo de Hilliard es especialmente interesante no el contenido temático de las imágenes, los contenidos de la representación, ni las técnicas fotográficas en sí mismas, sino la relación entre estas cosas y su curioso poder de seducción. El autor echa mano de elementos figurativos (carteles, paneles o tabiques...) y abstractos (trazos no identificables, reflejos lumínicos distorsionados...), y de operaciones tales como el recorte, la ocultación de elementos clave, etc.; operaciones que acentúan la temporalidad en la lectura de la imagen.

En las imágenes de John Hilliard se recomponen dispositivos imaginarios. La claridad de la narración aparece siempre truncada por la presencia de "impedimentos", que obstaculizan y retrasan acontecimientos (siempre simulados). En Hilliard encontramos frecuentemente el método estructural de la superposición: en "Offence" (1997), por ejemplo, el fotógrafo condensa en un único cuadro elementos pertenecientes a planos distintos, construyendo así el espacio de la representación con diferentes espacios potenciales del cuadro, un verdadero teatro del sentido.

En su ensayo "The pleasure of erasure"¹¹² ("El placer de borrar") Hilliard manifiesta este placer de amortiguar, bloquear, negar la imagen, negar, por tanto, el acceso fácil al relato. En el texto, el artista explica cómo en el campo de tensiones que define sus imágenes hay siempre una zona intermedia, neutra, imprecisa, una zona de censura central (la zona que él llama "de borrado") en la que sugiere que algo de la

¹¹² HILLIARD, John: "The Pleasure of Erasure", en el catálogo *John Hilliard: Works 1990-96*, Kunsthalle Krems, Ar/Ge Kunst, Bolzano, Kunstverein, Hanover, 1997.

clave de la imagen estaría justo allí, pero que sin embargo permanece (in)oportunamente interrumpida por ese obstáculo borrador que bloquea el impulso voyeurista natural del espectador.

En este tipo de fotografía-narración es justamente esta ruptura, estas fisuras en la supuesta claridad del relato lo que genera unas expectativas de acontecimiento en una realidad paralela. Las figuras anónimas que protagonizan estas historias están listas para las proyecciones del espectador... Estas imágenes son presencias irresistibles. Nada les precede, no intentan llenar el vacío que resuena a su alrededor, y sin embargo, de alguna manera definen la verdad de nuestra experiencia, la textura de nuestras vidas, siempre a la expectativa de un diferencial de experiencia.



John Hilliard: "Offence" (1997)

Pero la intención de los instantes interactivos de las fotografías no es acercar la historia al espectador, sino más bien la de decirle al espectador que las figuras de la imagen sólo existen en su propio mundo, personal e intransferible: el acceso a esta intuición de una realidad paralela más allá de este espejo de Alicia, de este espejo fotográfico, se convierte en una mera ilusión, en un espejismo provocado por la tensión entre lo ordinario y lo extraordinario primero sugerido y más tarde especulado.

También **Mac Adams** trabaja de un modo narrativo mostrando y ocultando a la vez, un relato que hemos de clarificar, a través de una mirada detectivesca propia de una película de *film noir*. Concretamente, resultan interesantes sus dípticos fotográficos, en los que el artista relaciona dos escenas con razones no inmediatamente aparentes. El lazo entre ambas imágenes es siempre un "misterio" que nosotros, como *voyeurs*, debemos intentar clarificar. En las escenas que Adams describe, los objetos tienen un papel

particular: con algo de *memento mori*, son testigos o pistas de la escena de un crimen. Los objetos, en este caso, son dispositivos narrativos que incriminan, que acusan.

Esto ocurre, por ejemplo, en el díptico titulado “The Toaster” (1976), cuya primera imagen muestra cómo una mujer se dispone a tostar una rebanada de pan en el tostador, que refleja parte de su cuerpo, semidesnudo. La siguiente imagen, de idéntico punto de vista, se separaría de la primera por un breve período de tiempo (el tiempo en que la rebanada de pan se tuesta), y el mismo tostador vuelve a reflejar la imagen del cuerpo de la mujer, que sigue en ropa interior, pero ahora desplomado en el suelo, inerte.

Las historias que el artista traza en tan sólo dos secuencias siempre tratan de crímenes más o menos violentos, pero este tema o acto principal de violencia nunca aparece sino de un modo velado, intuido, y sus antecedentes o consecuencias se describen escueta y sesgadamente. Adams alude a la dimensión absortiva del cine, pero sin embargo opera con la densidad de la fotografía, que nos invita a una mirada más detenida a la presencia críptica de la imagen inmóvil.



Mac Adams, “The Toaster” (1976)

En muchas fotografías recientes nos encontramos otra vez con este algo incierto que se nos oculta radicalmente, y que resulta fascinante. Por ejemplo, la fotografía “A Shocking Picture”, de la serie “Recent Readers” (2003) de **Nazif Topoçueglu**, nos sitúa como espectadores a espaldas de lo que el propio título parece prometer. Una de las chicas muestra un libro abierto por la que suponemos que será una fotografía impactante (o reveladora) a otra chica que está de rodillas rodeada de libros esparcidos por el suelo (probablemente estaría viendo o buscando otras cosas cuando de repente, su amiga la interrumpe para mostrarle algo que sin duda resulta significativo). La pose de la niña arrodillada mirando fijamente aquello que le está siendo mostrado resulta inquietante, tanto por las reminiscencias eróticas (piernas desnudas entreabiertas, pecho adelantado, mirada penetrante...) como por la posibilidad de que esté en realidad aterrada porque esté viendo algo terrible o aberrante para ella.

Como espectadores, funcionamos como *voyeurs* y desearíamos irremediabilmente ser capaces de contemplar aquello que es el verdadero centro de la escena (y no sólo narrativamente; el lugar de esa foto ocupa el punto central en la composición de la imagen). Podríamos decir que la imagen es toda una puesta

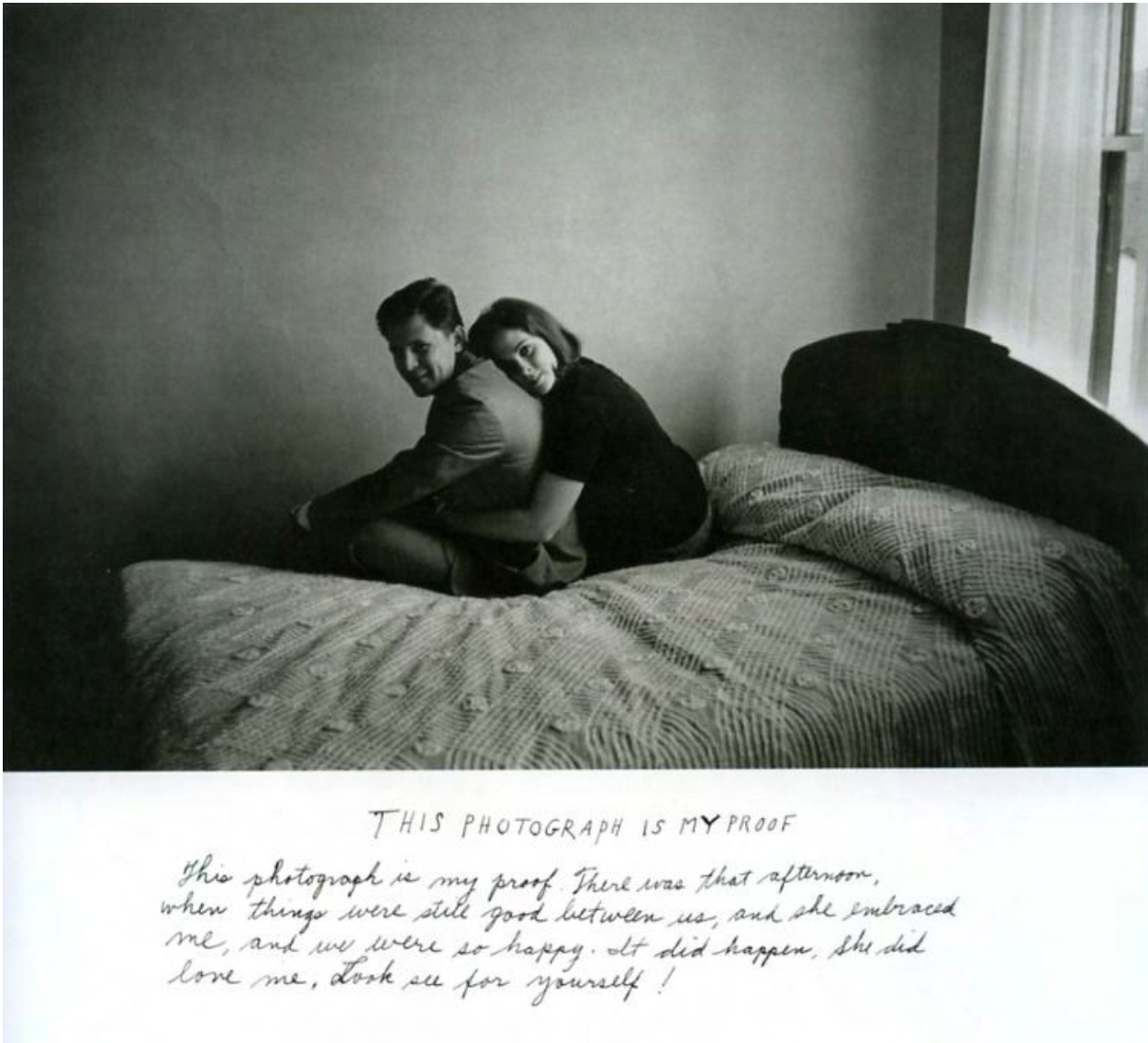
en escena que precisamente subraya y niega a la vez su parte más importante. De alguna manera, esto está, una vez más, relacionado con ese “placer de borrar” del que habla John Hilliard.



Nazif Topoçueglu “A Shocking Picture”, de la serie “Recent Readers” (2003)

Como hemos visto en los anteriores ejemplos, el trabajo del fotógrafo narrativo pretende suspender nuestro sentido de la tardanza irreversible de nuestra llegada a la escena descrita, y tratar de resituar a los espectadores dentro de un proceso aparentemente emergente, todavía sin consumir en el momento de la percepción.

4.5.3. Relaciones de dependencia entre la imagen fotográfica y la memoria



"This photograph is my proof. There was an afternoon where things were still good between us... and we were so happy. It did happen, she did loved me. Look see for yourself."

Duane Michals, "This Photograph is my Proof" (1967-1974)

Empezaremos analizando la obra titulada “This Photograph is my Proof” (1967-74), de **Duane Michals**, porque representa toda una declaración de intenciones en cuanto a la capacidad persuasiva del relato fotográfico, y una muestra de cómo las articulaciones de la memoria pueden hacernos creer en las imágenes.

La imagen en blanco y negro que acompaña al texto anterior muestra una pareja tan aparentemente feliz, un hombre y una mujer abrazados en actitud cariñosa sentados encima de la cama, sonriendo y mirando hacia la cámara. En principio, nada parece diferenciar esta imagen fotográfica (que en verdad ha sido escenificada y construida por el artista) de una instantánea, de un “posado” real, de un momento congelado de la vida en conjunto de la pareja protagonista. El texto que acompaña la imagen y que indudablemente se refiere a la misma es una narración autobiográfica escrita en primera persona que atribuimos al personaje masculino de la fotografía. En este breve relato escrito distinguimos dos tiempos narrativos: un tiempo de lo relatado, que es una cuestión del pasado, y el tiempo de percepción presente, distinto al de lo relatado. En este texto apreciamos un tono ligeramente desesperado, que apela al uso de la memoria: la fotografía parece haber sido producida para sustentar ese recuerdo.

La imagen se muestra, de alguna manera, suavizada y consumida por el texto, que parece decirnos: “Mira por ti mismo, compruébalo”. Lo que ocurre es que, mientras la imagen tan sólo inmortaliza un momento, el texto hace referencia a un período de tiempo más largo, a una época cuya duración no conocemos exactamente. Parece que no queda más remedio que extender esa pequeña muestra a una generalidad mayor, pasar de aquello singular a lo general. Michals no nos pide que creamos su relato (las palabras), pero sin embargo intenta persuadirnos, convencernos, utiliza el texto para guiarnos hacia la imagen, que es algo que sí podemos y debemos creer (acaso por ser precisamente una fotografía): la imagen es el testigo de la historia, la huella visible, el registro de el hecho que supuestamente ha tenido lugar en algún momento.

Con esta fotografía, Duane Michals parece apuntar al poder superior de la imagen frente a las palabras, pero al final, tampoco una imagen es garantía de verdad. Este trabajo de Michals es representativo en cuanto a que en él se sugiere cómo las estéticas de la fotografía, particularmente en la narrativa fotográfica, están relacionadas con una modificación de la capacidad de la fotografía para visualizar el hecho, y a su vez, con la habilidad de ésta para jugar con las convenciones y prejuicios que tenemos cuando nos enfrentamos a imágenes fotográficas, llevándonos primero a un desengaño, y luego a un lugar distinto, ficticio, de lo narrado.

Ya lo encontramos escrito en el diario de Virginia Woolf¹¹³: A la gente le gusta sentir. Sea lo que sea. Y aquello que “sea” lo que sienta el espectador ante la experiencia de uno de estos relatos fotográficos (en los que prima la narración sobre la expresión) es siempre algo no sensible, algo siempre fuera de escena. Ver una imagen supone sumergirse en una malla de escenas fragmentadas, reflejadas, un rompecabezas que el espectador debe reconstruir, y que siempre es algo más de lo que se (re)presenta en la imagen; la historia que aparece en el interior de la fotografía no es más que una o unas cuantas escenas casi siempre intermedias, suspendidas en un tiempo particular e independiente del tiempo del espectador. Gertrude Stein¹¹⁴ señala al respecto de la temporalidad particular del relato que “en narrativa el problema es de tiempo; para contar la historia de alguien uno tiene que despojarse del tiempo de manera que el tiempo de

¹¹³ Vid. WOOLF, Virginia: *Diario de una escritora* (edición a cargo de Leonard Woolf), Lumen, Madrid, 1981.

¹¹⁴ STEIN, Gertrude: *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Black Sparrow, Los Angeles, 1971, p.20.

escribir no exista. No debería haber sentido del tiempo, sino una existencia suspendida en el tiempo”. La lectura horizontal del relato exige de una interacción con la memoria del espectador. Gilles Deleuze¹¹⁵ comenta que “la historia consiste esencialmente en pasar a lo largo del acontecimiento. La memoria, al estar dentro del acontecimiento, consiste esencialmente ante todo en no salir de ahí, en quedarse, en remontarlo desde dentro”.

Muchas imágenes nos conmueven cuando se acercan (aunque sea superficialmente) a nuestra realidad cotidiana, más o menos conocida. Cuando se acercan a algo que todavía recordamos o que podríamos alguna vez recordar, mostrando algo de la estructura de unas relaciones verosímiles, análogas a las nuestras reales o posibles. Y de esta manera, el lector de la imagen accede a un mundo extraño, casi reconocible, de tensiones camufladas. Al respecto, John Berger apunta que todas estas historias son discontinuas (nunca son garantía de lecturas objetivas en inmediatas, ni tienen una continuidad real con una experiencia real) y que están basadas en un acuerdo tácito sobre lo que no se dice...



Cindy Sherman, “Untitled Film Still #5” (1977)

También **Cindy Sherman** recurre al ilusionismo del medio fotográfico. Su trabajo es particularmente representativo en relación al tipo de narrativa fotográfica que ahora tratamos, en especial sus trabajos tempranos pertenecientes al grupo de los “Untitled Film Stills” (1977-80). Estas fotografías despiertan en el espectador un peculiar poder de atracción que provoca una curiosa mezcla de fascinación, incomodidad, deseo, y en ocasiones, ciertas dosis de horror, procedente siempre de aquello que precisamente está fuera de la escena presentada. Cada uno de estos trabajos “untitled” de la artista, de alguna manera,

nos compromete a inventar un título, a integrarlos en algún tipo de narrativa. El trabajo de Sherman no es tan sólo una parodia de las imágenes mediáticas de la feminidad, tampoco una mera deconstrucción de la supremacía del simulacro, ni tampoco series de autorretratos en busca de un identidad. Sus fotografías son verdaderos espíritus de contradicción, de oscilación entre sublimación y desublimación de coherencia estética. Mezclan una imagería concreta con la propia experiencia de un espectador que juega un papel esencial en la lectura de la imagen, que, en último término, acaba por revelarse como superficie que se sugiere a sí misma, y a la vez también sugiere que hay algo más tras ella. En cada una de estas escenas la protagonista es diferente, y sin embargo la actriz es siempre la misma: la propia artista, que en cada ocasión desempeña un rol distinto, y es, por tanto, caracterizada de múltiples maneras.

Cabe plantearse si, como espectadores podemos distinguir este sujeto intacto bajo cada caracterización/performance y, por tanto, reconocer en estos no-autorretratos una mujer radicalmente

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 112.

distinta a nosotros, o si, por otra parte, tenemos expectativas de encontrar nuestra propia imagen reflejada en la representación de esto “otro”... Se hacen necesarios el ejercicio de la memoria y la imaginación del espectador para trascender los clichés presentados, y entonces la imagen termina siempre por, de alguna manera, funcionar como una máscara-reflejo que devuelven al espectador su propio deseo (en el caso de Sherman, nos referimos a la mirada masculina...).

Las fotografías de Sherman nos parecen enteramente familiares, en parte gracias a la habilidad de la artista para prestar una escrupulosa atención a los detalles en su estrategia de citación. Sus fotografías parecen, en efecto, fotogramas extraídos de alguna película, pero de películas que en realidad nunca han existido: estas fotografías también han sido diseñadas como meros simulacros, como auténticas copias sin un original. En ellas se representa un momento de una película, que se captura por completo en una imagen aislada, sin que nada ocurra ni antes ni después. En cada una se sugiere que algo está a punto de ocurrir, y esto nunca se promete como seguro.



James Coleman: “I N T I A L S” (1993-1994) (detalle)

Un enfoque muy distinto pero también relevante acerca de las relaciones entre las imágenes y la memoria (de una manera más analítica y abierta) lo apreciamos en las instalaciones de **James Coleman**. El trabajo de Coleman trabaja activamente la relación del relato canalizado por imágenes fotográficas (en su caso, imágenes que se proyectan a modo de diaporama, acompañadas de elementos sonoros) con la memoria, o más concretamente, con la manera en que configuramos la memoria. Aquí la fotografía desempeña un papel esencial, como tercer término independiente y

como base de producciones subjetivas, que van desde el material que se “alucina”, el material “de ensueño”, hasta la experiencia que se “recuerda”. Coleman parte también de la idea de subjetividad como una especie de collage, una articulación constante de material prefabricado con la circulación mental entre las capas de ese material, sugiriendo que aquello que llamamos experiencia verdadera o auténtica, está siempre mediatizada.

James Coleman plantea indirectamente la cuestión de si nuestros recuerdos son realmente nuestros, y hasta qué punto, y cómo nosotros, como sujetos psicológicos, coincidimos con ellos. Su obra no sólo tematiza las estructuras de recuerdo y pasado, sino que además revela cómo dichas estructuras entran plenamente en la constitución de una obra a lo largo de su desarrollo.

En obras como “Lapsus Exposure” (1992-94), o “Clara and Dario” (1975) (verdadera performance narrativa entre dos personajes en la que la comunicación se nos muestra deformada, cortada, imposible), las conjunciones de temporalización, relatos y memoria configuran obras esencialmente narrativas que conducen a “lógicas sin salida”. Y, como en las obras anteriores de Cindy Sherman, en éstas de Coleman se

pretende expresar la dimensión psicológica de las imágenes (aquí, con el texto sonoro) en relación a las formas de figuración o de puesta en escena del deseo. Pero en el caso de este autor, sus obras suponen un “sistema de discontinuidades”; son una especie de alegorías que expresan la presunta incapacidad de las prácticas visuales contemporáneas para contemplar la subjetividad, construir narrativas sólidas y representar el proceso de la memoria histórica.

Resulta interesante analizar procesos acerca de cómo la narración interior de configura en nuestra mente ante la observación de las fotografías. En su reciente libro *Y el cerebro creó al hombre: ¿cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?*¹¹⁶ (2010), Antonio Damasio¹¹⁷ entra en detalle en la propia biología humana, en cómo el cerebro construye la mente y permite que esa mente sea consciente, desarrollando cuestiones fundamentales para que los seres humanos puedan entenderse a ellos mismos y entender el mundo circundante.

El estudio científico de los sentimientos no siempre ha sido tenido en cuenta como un estudio riguroso ni fiable, pero Damasio traslada el estudio desde el ámbito filosófico a la neurociencia, mostrando cómo nos emocionamos en las pantallas de los escáneres, y rastreando los circuitos cerebrales que hay detrás. El científico confirma que existen dos conexiones neuronales fundamentales para la creación de la mente: el concepto del “sí mismo como objeto” y el de “sí mismo como objeto que conoce”, es decir, que el hombre es capaz de identificarse a la vez que sabe que es capaz de identificar a los demás. Esto se lleva a cabo mediante un ejercicio de identificación de imágenes, ya que entre el “sí mismo como objeto” y el “sí mismo como objeto que conoce” no hay dicotomía, sino continuidad y progresión¹¹⁸.

Damasio¹¹⁹ asegura que, en condiciones normales, los seres humanos tenemos dos formas de funcionar: o estamos conectados *en línea* y nos emocionamos por lo que vemos y oímos en el momento, o bien desconectados (*off line*) cuando rescatamos un recuerdo y colocamos entonces esa memoria en posición de encendido junto con la emoción asociada. Hay objetos competentemente emocionales, que producen, de manera automática y sin interferencias de la propia conciencia, una serie de reacciones (como por ejemplo, ver de repente un animal peligroso o venenoso que infunde terror). En este caso, el cerebro reacciona de forma automática y repentina, sin posibilidad de interferencia. Pero Antonio Damasio diferencia las emociones de los sentimientos¹²⁰. La emoción sería un programa de acciones: el sistema nervioso humano, o cualquier sistema nervioso, se involucra en una serie de acciones para protegerse (se puede defender ante una amenaza, crear oportunidades para alimentarse o para el sexo, evita la muerte, intenta hacer cosas

¹¹⁶ DAMASIO, Antonio R.: *Y el cerebro creó al hombre: ¿cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?*, Destino, Barcelona, 2010.

¹¹⁷ Antonio Damasio es uno de los pioneros más importantes del siglo XX en la investigación emocional, y gran parte de su trabajo ha sido convertir el estudio de los sentimientos en algo científico que permita comprender mejor el comportamiento humano. La investigación de Damasio tiende a la elaboración de una “geografía de la conciencia”. Propone la ínsula o corteza insular (una estructura situada debajo de la fisura que separa el lóbulo frontal y temporal) como el lugar del cerebro donde se realiza la lectura de las emociones. También señala el tallo cerebral, como lugar donde se elaboran los retratos de los sentimientos más primarios, y el córtex prefrontal como lugar de la moral.

¹¹⁸ DAMASIO, Antonio R., *Op. cit.*

¹¹⁹ ARIZA, Luis Miguel: “El mago del cerebro”, Entrevista a Antonio Damasio, Diario “El País”, 7/11/2010.

¹²⁰ *Ibidem.*

beneficiosas). Pero es una cuestión diferente la lectura de esas acciones. Cuando se percibe lo que está sucediendo, entonces surge el sentimiento. Emocionar es actuar, y sentir es percibir. Ambas cosas están relacionadas, de modo que una emoción es generalmente un sentimiento, pero se refiere a la acción, mientras que el sentimiento es la percepción de ésta.

La fotografía narrativa actual permite al espectador generar y analizar sentimientos a partir de la recepción y lectura de la imagen construida. Esta clase de fotografía narrativa en general es, por una parte, altamente operativa en su función sugestiva y narrativa, y por otra, se caracteriza también por su (dis)capacidad para mantener abierto el conflicto entre lo que se quiere contar y lo que se puede ver. El relato parece estar agazapado en muchas de las imágenes fotográficas, a la espera de que lo arranquemos de su estatismo, a la espera de que nuestra emoción (“emotion”) le confiera movimiento (“motion”): la reflexión incide y se expande sobre la experiencia de la propia percepción, a partir de un análisis poético de los resortes que actúan sobre pasiones y sentimientos. Estos relatos fotográficos tienden justamente a la (re)creación de un modelo social basado en equivalentes visuales para sentimientos incipientes.

Esta idea estaría relacionada con lo que Minor White¹²¹ explica acerca del concepto de “**equivalencia**” en la fotografía: “(...) En el nivel siguiente, la palabra “equivalencia” se relaciona con aquello que sucede en la mente del espectador cuando mira una fotografía que le produce un especial sentido de correspondencia con algo que él sabe de sí mismo. En un tercer nivel, “equivalencia” se refiere a la experiencia interior de una persona cuando recuerda la imagen mental sin tener la fotografía a la vista. La imagen recordada también pertenece a la equivalencia sólo cuando un cierto sentimiento de correspondencia se encuentra presente. Recordamos imágenes que queremos recordar. Las razones por las cuales queremos recordar una imagen varían: porque simplemente nos gusta, o porque nos disgusta de tal manera que se vuelve compulsiva; o porque nos ha enseñado algo sobre nosotros mismos, o porque ha producido un ligero cambio en nosotros. Tal vez el lector podrá recordar una imagen luego de cuya visión no se ha sentido él mismo”.

Respecto a la función del equivalente fotográfico, White explica que cuando la fotografía funciona para nosotros como equivalente, está funcionando como símbolo o como metáfora de algo que siempre está más allá de lo que aparece en la imagen, a modo de *símbolo espontáneo* que parece llenar la necesidad de un momento. Cuando un fotógrafo nos presenta una imagen que para él es un equivalente, de alguna manera nos está diciendo que él ha tenido un sentimiento, una experiencia de algo y que esa imagen es la metáfora de ello, confiando en que el espectador aprehenda en la expresividad de la imagen ese contenido.

Cuando funciona como equivalente, la fotografía es capaz de mostrarnos conceptos o sentimientos imposibles de fotografiar directamente. La equivalencia sería la “habilidad para usar el mundo visual como material plástico para los propósitos expresivos del fotógrafo”¹²². El que una fotografía funcione como equivalente en la mente del espectador se debe a mecanismos de proyección y empatía. Para bien o para mal, el espectador de fotografías suele responder casi inconscientemente a la disposición y diseño interno de la imagen sin poder evitarlo (y esto es ampliamente explotado por la publicidad, por ejemplo): hay *persuasores ocultos*.

¹²¹ WHITE, Minor: “Equivalencia: Tendencia perpetua” (1963), en FONTCUBERTA, Joan (ed): *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, p. 247.

¹²² WHITE, Minor, *Op.cit*, p. 249.

El tercer nivel de equivalencia estaría entonces relacionado con la *imagen recordada*. Los recuerdos son algo muy personal, lo que recordamos de una visión, de una imagen, es algo muy particular, ya que los recuerdos se distorsionan después de que desaparezca el estímulo original, y estas distorsiones dependen de cada individuo. Esta experiencia es inenarrable e intraducible.

Cuando vemos fotografías tendemos a acoger la ambigüedad del objeto o asunto, e inventamos lo que nos falta. Nos encontramos enfrentados a un mundo que frecuentemente es distinto a las apariencias, a la experiencia que conocemos, y al inventar proyectamos, convirtiendo la fotografía en una especie de espejo de alguna parte de nosotros mismos. De algún modo, tendemos a ver lo que queremos ver (y frecuentemente lo logramos). No es que las fotografías (ni el arte) hayan de ser una suerte de test de Rorschach, pero desde luego la teoría de la equivalencia es una forma en la que el artista trabaja el poder de sugestión humano de un modo consciente y responsable.

Podemos hablar ahora de una nueva dimensión en la relación evidente entre fotografía y memoria, una dimensión empapada por una “inteligencia líquida”¹²³, según el término acuñado por Jeff Wall¹²⁴. Estas fotografías a las que nos referimos, en ocasiones nos devuelven precisamente las memorias, los recuerdos en forma de alucinaciones, perfectas en cada detalle, en las que personajes del pasado parecen volver al presente para ser protagonistas de estos relatos otra vez, acaso de maneras diferentes. Esta idea está relacionada con la caracterización que Zygmunt Bauman¹²⁵ hace del estado “líquido”¹²⁶ al que la anteriormente “sólida” modernidad ha llegado.

El uso creativo de migajas de realidad, de sentimentalismo o banalidad aparente, sirve para una ironía que, pasando por lo sublime del arte, nos devuelve a lo real al pie de la letra. Parafraseando a Pessoa, lo que vemos no es lo que vemos, vuelve a ser lo que somos, otro misterio sin resolver, algo líquido, escurridizo y siempre incomunicable en último término. Nada de lo prometido, pero también acaso lo que veamos despierte en nuestra conciencia algo más de lo que nos podíamos imaginar.

¹²³ Hablamos de “inteligencia líquida” en el sentido que el término se asocia en el trabajo de Jeff Wall a la nueva capacidad de la fotografía posmoderna narrativa, en oposición al carácter “seco” de la institución fotográfica. La metáfora del agua es significativa en relación al sentido de inmersión; el agua como algo que nos estudia, incluso a distancia, estableciendo la necesidad de una inteligencia líquida en interrelación con la inteligencia óptica de la fotografía. La inteligencia líquida, entonces, supondría un contraste con todo aquello que es “seco” en la “precisión forense” (en palabras de Boris Groys) de la mirada fotográfica. Wall nos propone esta inmersión en el mundo que hay bajo la superficie de la imagen, donde se multiplican las resonancias.

¹²⁴ WALL, Jeff: *Fotografía e inteligencia líquida*, Gustavo Gili col. Mínima, Barcelona, 2007.

¹²⁵ BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004

¹²⁶ Zygmunt Bauman acuña el término “modernidad líquida”. Bauman no ofrece teorías o sistemas definitivos, sino que se limita a describir nuestras contradicciones, las tensiones no sólo sociales, sino también existenciales, que se generan en las relaciones humanas. En principio lo líquido es un concepto positivo. Lo fluido es un estadio en que una sustancia no puede mantener su forma a lo largo del tiempo. Y ése es el rasgo de la modernidad entendida como la modernización obsesiva y compulsiva. La modernidad sólida es la ya desaparecida, la que mantenía la ilusión de una solución permanente, estable y definitiva de los problemas, y con ello una cierta inmovilidad o ausencia de cambios, al menos hasta nuevo aviso. El sentimiento dominante hoy en día es la incertidumbre, inseguridad y vulnerabilidad. Se trata de una particular “precariedad”, la de esa inestabilidad asociada a la desaparición de patrones a los que anclar certezas.

4.5.4. Relaciones no siempre cordiales entre la imagen y el texto

Hay imágenes que cuentan historias que no sólo se construyen con la cantidad de signos informativos que se coloquen en la imagen, sino que también se construyen mediante el texto. Hay tantos tipos de textos como de relatos, y en la narrativa fotográfica que ahora nos ocupa, el texto jamás desempeña una función ilustrativa de lo que se representa, sino que más bien funciona como un suplemento de contenido, en ocasiones enturbiando más la narración en vez de clarificarla, y muy frecuentemente, separado de la imagen por un abismo, una distancia que el lector ha de salvar.

Tracey Moffatt refleja bien este tipo de estrategia. En las combinaciones mixtas de imagen y texto de la serie “Scarred for life” (1994) encontramos esta función narrativa ambigua que genera bloques cargados de

energía narrativa y psíquica a través de situaciones extrañas, complejas, pseudo-sentimentales. Éstas parecen vestir nuestros fantasmas evocando atmósferas particulares donde lo cotidiano se diluye en unos signos de lo cotidiano que flotan en un medio semejante al de los sueños, en una polisemia enigmática que despierta en nosotros la sospecha de una existencia más allá de la imagen. Estas imágenes no son en absoluto fotogramas, sino imágenes compuestas, híbridas, de un sentido, cuanto menos, doble...



The Wizard of Oz, 1956

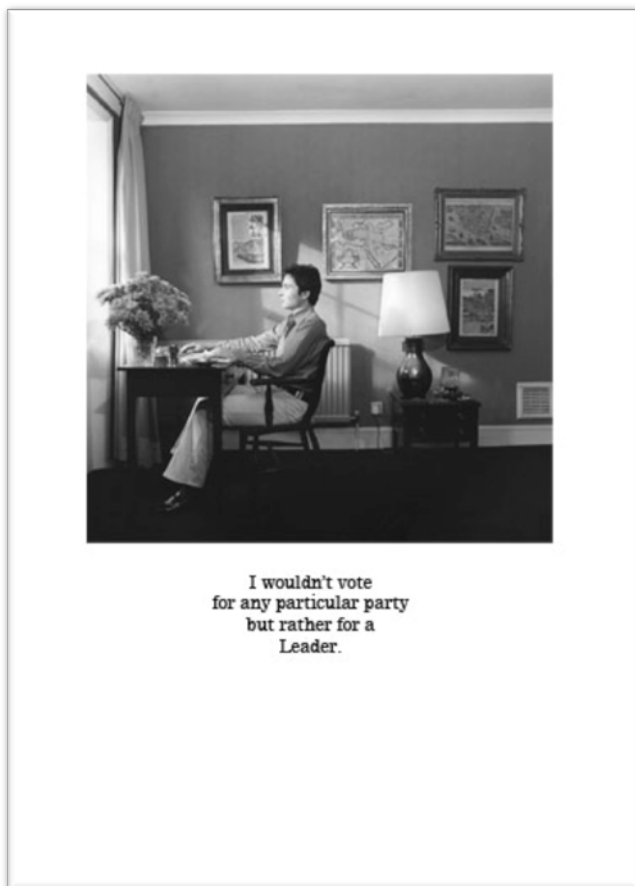
He was playing Dorothy in the school's production of the Wizard of Oz.
His father got angry at him for getting dressed too early.

Tracey Moffatt

Tracey Moffatt, “The Wizard of Oz, 1956”, de la serie “Scarred for Life” (1994)

Moffatt nos presenta una realidad mediatizada, transformada, alterada y ficcionalizada. Cada imagen es polisémica, generando una cadena flotante de significados, y tiende a sugerir un mundo paralelo de sentimientos difusos. Las imágenes fotográficas de Moffatt nunca son simples reproducciones de la realidad, sino que están cuidadosamente construidas, oscilando siempre entre lo indeterminado y lo brutalmente preciso, entre lo actual y lo intemporal.

Respecto a la concepción de la fotografía como imagen “cerrada”, Moffatt propone fotografías que tienden a lo fílmico, a pausas sobre la imagen de una película desaparecida. Y sin embargo, conservan su dinámica y sus propias leyes, relativas a la lectura aleatoria y fragmentada de la fotografía, más abierta en cuanto al margen que dejan a la imaginación del espectador. En ellas se elude la totalidad del relato, propia de la novela, estructurándolo en secuencias más apropiadas al texto narrativo y sus ritmos. En Moffatt las imágenes funcionan de manera independiente, a modo de poemas (por su brevedad de imagen y texto) de “instantes-mirada-pensamiento”, y a la vez adquieren una lectura más orgánica (novelesca) cuando se suceden en el formato serie. La imagen fotográfica se convierte así, también en este caso, en una estructura básica y



Karen Knorr: Fotografía de la serie "Belgravia" (1979-1981)

polivalente que simultáneamente contiene un sentido poético y una intención narrativa. La fotografía se convierte en una célula elemental de comprensión del mundo desde la mirada que es visual y desde el pensamiento-interpretación, que es la palabra que articula poesía y relato.

En su serie "Belgravia" (1979-1981), **Karen Knorr** juega con pedazos de auto-descripción u otros clichés artísticos en contraste con interiores exquisitamente fotografiados para enganchar al espectador en la reflexión. Los textos no dominan sobre las imágenes, y esto puede tener que ver, en parte, con el grado extremo de deliberación y el alto grado de acabado técnico de las imágenes expuestas. Sin los textos, en cambio, no podríamos estar seguros de tener muchas claves para situar las imágenes en unos contextos. Estos textos, irónicos y con un toque de humor, subrayan las aspiraciones, estilo de vida y el sistema de clases de la Gran Bretaña de la era Thatcher.

En los trabajos de Knorr es importante incluso la tipografía de texto elegida, que varía según la serie: en "Belgravia" usa Century Schoolbook, evocando un libro de texto escola sobre ideas y actitudes de la clase alta construidas a partir de conversaciones (además, "Gentlemen" usa Garamond, "Country Life" usa Boldoni, "Connisseurs", Times...). El texto, como dispositivo de captación de atención, es una estrategia que favorece la ralentización en el modo de consumo de la imagen.

En la obra de **James Coleman** los textos (en su caso, textos sonoros que forman parte de instalaciones que constan de cambios de diapositivas con temporizador) funcionan como estimuladores de la mirada que amplían el punto de vista. Si bien en este artista las fotografías tienen un formato inmaterial (son "imágenes proyectadas"), el referente, sin embargo, es auténticamente fotográfico. Por eso prestamos atención a la peculiar relación imagen-texto de su práctica artística, por otra parte, de un gran componente narrativo. Estos textos (que han sido calificados de monólogos dialógicos, o diálogos monológicos) constan de frases que hacen referencia a la posición del espectador en relación a la representación; suponen relatos paradójicos basados en la propia descomposición del relato mismo, cuestionando la idea de comunicación en cuanto experiencia estética. El proyecto de Coleman se centra analíticamente en las características de la propia obra, apuntando a la necesidad de sustentar la dialéctica entre la dimensión lingüística y la dimensión de la representación teatral y visual.

En determinadas ocasiones, **Jeff Wall** introduce textos en sus escenas, verdaderos y fascinantes textos silenciosos de palabras mudas que el espectador debe imaginar, como ocurre por ejemplo en “The Storyteller”(1986), donde aquel relato que precisamente sugiere el título permanece secreto, fuera de nuestro alcance como espectadores oculares de la escena. Y sin embargo, no dejamos de imaginar cuál es la historia que se cuenta y se escucha en ese paisaje urbano desolado. Algo así ocurre también en la obra “A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947” (1990): la escena de una fiesta de cumpleaños infantil se nos muestra inusualmente congelada, en un momento casi imposible donde todos los niños están paralizados, absortos en torno a la figura misteriosa e hipnótica de un muñeco ventrílocuo. Este muñeco, que, por su condición de muñeco, habla con palabras que nunca le son propias, debe de estar contando algo realmente interesante que nosotros sólo podemos intuir. En ambos casos, el texto es oral, y paradójicamente imposible de escuchar. Como espectadores, como audiencia, tenemos que hacer un ejercicio identificativo (en relación a los personas de la escena que supuestamente sí pueden acceder a esos relatos), un ejercicio interpretativo.



James Coleman: “Background” (1991-1994), Proyección de imágenes con una narración de audio sincronizada.



Jeff Wall: “A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947” (1990)

En efecto, podemos decir que la voz, la conversación, las palabras (el relato oral, en suma) que nunca llegamos a oír forman parte de varias de las obras de Jeff Wall. Estas fotografías que, colateralmente, tratan del habla, de la comunicación verbal (pensemos en “Diatrobe” (1985), en la que tan sólo podemos observar la discusión entre las mujeres de la imagen) surgen como verdaderos proyectos especulativos. El artista apunta siempre hacia un “afuera” de la imagen, que demanda a ésta algún tipo de significancia. Tenemos la ilusión de que la imagen es algo completo en sí mismo, un microcosmos simbólico que no describe el mundo de manera fotográfica, sino precisamente simbólica y alegórica.

La acumulación de texto sobre texto (no necesariamente textos literales), la superposición de capas de significación que pueden llegar a acumular los relatos fotográficos a los que nos referimos, además de los órdenes fácilmente apreciables de horizontalidad, serialidad, ensamblaje, etc., siguen también algún orden de verticalidad: se articulan las zonas de ficción, las zonas de fricción de los campos semánticos y de las partículas que constantemente se entrecruzan sin soldarse, elásticamente, en pantallas de alta definición subtituladas con baja definición, que, sin embargo, tienen un alto potencial significativo.



Jeff Wall, “Diatrobe” (detalle) (1985)

Las fotografías escenificadas narrativas actuales tienen un alto componente cinematográfico en cuanto a la elaboración de secuencias, caracterizaciones, planos de enfoque, etc., pero, al ser precisamente fotografías, tienen un carácter más abierto que las películas, en la medida que el mensaje aparece congelado, dejando un margen mayor para la imaginación del espectador, una imaginación ligada a la idea de posibilidad, de posibilidad de cumplimiento de aquello que la imagen parece siempre prometer. No hay “verdadera narrativa”, tan sólo una narración implícita y una articulación restringida que se refiere a un solo momento en el tiempo, con excepciones (como por ejemplo, y entre otros, el caso de Sam Taylor-Wood, en el que sí existe un auténtico espacio narrativo...). El espectador, ante la narrativa de la fotografía escenificada actual, se enfrenta con una narrativa continuamente descentrada que niega radicalmente su clausura, en una especie de contra-experiencia fundamental.

En general, la relación entre palabra e imagen es siempre conflictiva. Las imágenes casi nunca aparecen solas, y pueden cambiar con el paso del tiempo. Podemos atribuir, mediante textos parásitos, el sentido que queramos dar a cada imagen. En su libro *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*¹²⁷, Régis Debray habla de la “imagen ventrílocua”, señalando que podemos hacer hablar a la imagen, pero en realidad la imagen nunca habla.

¹²⁷ DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1995), Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.



Capítulo

LA FOTOGRAFÍA CONSTRUIDA COMO PINTURA:

EL CUADRO FOTOGRÁFICO

En presente capítulo vamos a desarrollar una analogía entre la pintura y la fotografía, demostrando cómo la fotografía puede desempeñar funciones representacionales y artísticas tradicionalmente ligadas a la pintura, combinadas con otras aptitudes que precisamente la diferencian de ésta.

En la fotografía del siglo XIX era común la utilización de pintura y aplicación de color sobre fotografía, y la similitud estética de fotografías con estilos pictóricos (como hemos visto en la corriente pictorialista). En otro sentido, en artistas de vanguardia como Man Ray, Moholy-Nagy o El Lissitzky eran frecuentes experimentos fotográficos con luz y formas abstractas o geométricas; en otros, como Raoul Hausmann, Heartfield o Grosz, encontramos fotomontajes y ensamblajes, a modo de conjunciones entre pintura y fotografía que ponían de manifiesto la naturaleza híbrida de este último medio.

Pero en concreto vamos a centrarnos en otro tipo de relación entre pintura y fotografía, analizando a continuación cómo la fotografía puede funcionar como cuadro, como objeto pictórico autónomo con una presencia física y con un significado independiente de lo que fotografía. También desarrollaremos cómo la fotografía construida ha llegado a colonizar terrenos anteriormente pertenecientes a la pintura figurativa-realista, especialmente en lo relativo a las relaciones de las figuras y acciones del espacio del cuadro con el espectador.

5.1. EL DEBATE FOTOGRAFÍA-PINTURA

5.1.1. Fotografía versus pintura como modos de representación

Pintura (del lat. *pictum*, supino de *pingere* = pintar) – Arte de pintar. Representar o figurar un objeto en una superficie con las líneas y colores convenientes¹²⁸.

La **pintura** (artística) es considerada indiscutiblemente como una de las bellas artes, entendida como representación gráfica a partir de la utilización de pigmentos y/u otras sustancias para la creación de una obra visual. Puede ser llevada a cabo con distintos elementos, tradicionalmente a través de pinceles y brochas, pero también con cualquier otro instrumento o elemento.

Además de las distintas técnicas, la pintura puede ser representativa (buscando la representación más o menos fiel del objeto) o abstracta (que no busca ser precisa en la representación, sino que opera a través de lo simbólico). Puede tener una búsqueda puramente estética como objetivo, pero también puede reflejar aspectos simbólicos, políticos, socioculturales, y de todo tipo. Puede hacerse con un modelo vivo o tomando como referencia algún elemento real, pero también puede crearse a partir de una imagen mental.

A lo largo de su historia, la pintura ha evolucionado a través de diferentes estilos y preocupaciones. No existen límites claros para determinar qué es arte y qué no, y del mismo modo la pintura extiende su alcance, ya que no necesariamente ha de ser realizada manualmente sobre un lienzo; hoy en día podemos llamar pintura a infinidad de procesos y resultados en forma de dibujo, graffiti, o incluso el arte digital que se produce por ordenador.

Por **fotografía** solemos entender popularmente aquella imagen que es producida por una cámara fotográfica. Casi todas las definiciones del término están basadas en la identidad o equivalencia de fotografía y cámara, más que en una descripción de la naturaleza del medio o en una discusión de las cualidades específicas de sus productos.

Pero también en un nivel superior se define al medio prescindiendo de su descripción técnica y realizando una justificación histórica de la fotografía como parte de los sistemas de representación. La fotografía se inventa porque surge una necesidad creciente de realismo que la pintura no resuelve de un modo suficientemente satisfactorio. La técnica es un elemento puente, pero no algo que defina el género. La parte pictórica de la fotografía se considera en general como un antecedente o influencia que el género dejará atrás al madurar, pero en realidad la pintura también puede aportar a la fotografía conocimientos, temas, estrategias de representación y búsqueda crítica que le permitan hacerse más sofisticada y significativa.

La fotografía como forma de arte ha sido el centro de un debate sin tregua que ha tenido lugar ya desde los mismos comienzos del medio. Resulta pertinente hacernos la pregunta de si es posible afirmar que la fotografía invita a un interés estético por sí misma.

¹²⁸ *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 15ª edición, 1925.

Existen obvias diferencias entre la fotografía y la pintura. Una de ellas está basada en que toda fotografía denota, pero no toda pintura lo hace. En las fotografías, el referente ha estado siempre obligatoriamente ahí¹²⁹. En el caso de la fotografía, el referente no sería la cosa figuradamente real a la que remite la imagen, sino la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual esa fotografía no hubiera sido posible¹³⁰. En la fotografía, por lo tanto, se puede decir que la relación entre objeto e imagen es causal, y de tal modo se entiende. El objeto de una fotografía ideal ha de existir, al contrario de lo que ocurre en la pintura. La pintura puede fingir la realidad sin haberla tenido enfrente (la pintura nunca garantiza una relación causal entre la imagen y la existencia de eso que representa, esto es, no siempre denota).

En relación a las posiciones de fotografía y pintura como modos de representación capaces de suscitar un **interés estético**, también tienen lugar interesantes debates. Cabe plantear la pregunta de si es cierto que la representación es esencialmente intencionada, y si la fotografía es esencialmente causal, y por tanto, si no puede representar cosas. Podemos preguntarnos si el interés de una fotografía radica siempre en el interés de su objeto, y no en la forma en como es presentado. Podemos preguntarnos también qué tipo de arte es la fotografía, si es una forma de arte enteramente nueva, o en qué manera es análoga a la pintura.

Roger Scruton¹³¹ separa pintura y fotografía radicalmente. La pintura ideal estaría basada en una cierta relación intencionada con el objeto, que describe una intención determinada del autor con dicho asunto. La fotografía ideal también estaría basada en una determinada relación con el objeto, pero en este caso no sería intencionada, sino producto de un proceso *causal*: la fotografía presenta al objeto en la manera en que aparece ante la cámara en el momento en que la fotografía es tomada.

Scruton apunta a la idea de que existe una relación “intencionada” entre una representación (una pintura) y lo que representa (su objeto), de forma que, por ejemplo, en un retrato de una persona no sólo se representa su apariencia, sino también un *pensamiento* sobre esa persona, inscrito en una forma perceptiva. Sin embargo, Scruton argumenta que la relación entre una fotografía y su objeto es, en efecto, una relación “causal”, en la que la fotografía es un registro de la apariencia de ese objeto en el momento en que es fotografiado.

A diferencia de la pintura, para Scruton la fotografía es un proceso mecánico, y, debido a este carácter mecánico, no es capaz de expresar pensamientos acerca del objeto, y por tanto, no puede ser considerada un arte representacional y no provoca un interés estético como representación. Sólo nos podríamos interesar estéticamente en una fotografía si aquello que aparece en la fotografía tiene un interés estético por sí mismo (al contrario de lo que ocurre en la pintura, donde la representación de algo feo, por ejemplo, puede ser, sin embargo, algo bello).

¹²⁹ Vid. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, (1980) Paidós Comunicación, Barcelona, 1997.

¹³⁰ Jean-Marie Schaeffer en *¿Por qué la ficción?* (Lengua de Trapo, Madrid, 2002, p. 279) sostiene que la fotografía forma parte de la clase de representaciones miméticas en las que la representación es causada por lo que representa. El referente es, entonces, un elemento causal en la imagen fotográfica, no así en la pictórica.

¹³¹ Vid. SCRUTON, Roger: “Photography and Representation”, en NEILL, Alex/ RIDLEY, Aaron: *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, Routledge, London, 2007, pp. 213-232.

Comprender una pintura implica comprender pensamientos (comunicados por medio de la pintura) que subyacen a la intención del pintor. Scruton¹³² habla de la pintura como un acto convencional y casi lingüístico basado en una relación de referencia con el objeto, cuya apariencia visual es un medio para satisfacer la función referencial. El artista presenta un modo de ver y un modo de pensar en el objeto presentado en la pintura, y esta relación no es enteramente accidental. De acuerdo con Scruton¹³³, el propósito de la pintura es proporcionar una visión interior, y la creación de una apariencia es relevante principalmente como expresión de pensamiento.

Con la fotografía, el autor puede hablar también del asunto fotografiado. Lo hace intentando encontrar momentáneamente con el objetivo algún signo de lo que es permanente, pero es incapaz de expresarlo. Según Roger Scruton, la pintura tiene cualidades emocionales que desafían las cualidades de su objeto. En el caso de la fotografía, la actitud de espectador vendría más determinada por el conocimiento de que así es como son las cosas (de la supuesta relación causal entre el objeto y su imagen fotográfica).

Si tratamos a las fotografías como representaciones del mismo orden que las pinturas, de forma que sus naturalezas representacionales son en sí mismas los objetos de interés estético, surge la pregunta de si la fotografía puede ser a veces la expresión de un pensamiento representacional y no un mero simulacro de su asunto.

Una manera de apreciación estética reside en un sentido indiferente a la verdad de su objeto. Si el concepto de representación ha de tener una importancia estética, debe ser posible describir un interés estético en la representación. Hay que diferenciar entre el interés estético en la imagen, y el interés en la imagen como sustituto del asunto que en ella aparece. Según Scruton, lo propio de las artes representacionales es la invitación al interés estético en la imagen y en el uso del medio, en la manera en que se presenta el objeto o asunto, y por tanto, en la manera en que es visto por el autor: un interés en algo que sólo puede ser comprendido al mirar esa imagen.

Frecuentemente ha ocurrido que los fotógrafos han intentado crear escenas enteramente ficcionales a través de la construcción para producir una escena narrativa con un *significado representacional*. De acuerdo con Roger Scruton, la fotografía resultante no sería una representación, y la representación sería en realidad anterior a la toma de dicha fotografía.

En las fotografías alegóricas (Scruton pone el ejemplo de una fotografía de una joven desnuda que titulemos "Venus"), no ocurre que la fotografía esté representando a una Venus, sino que muestra la imagen de una representación de la Venus, de un ejercicio de ficción. El proceso de representación, por tanto, no ocurriría en el proceso fotográfico, sino en el objeto, en una supuesta incompetencia ficcional de la fotografía. De acuerdo a este enfoque, la cámara no se usa tanto para representar algo, sino para señalarlo; la cámara no sería algo esencial a ese proceso. Según argumenta el autor, la fotografía sólo puede representar por semejanza, y estaríamos tentados a entender una representación donde la fotografía sólo funciona como recordatorio visual del objeto.

¹³² SCRUTON, Roger, *Op.cit*, p. 217.

¹³³ *Ibidem*, p. 221.

En el desarrollo de este capítulo analizaremos, matizaremos y problematizaremos estas concepciones, demostrando cómo la fotografía escenificada que es objeto de esta investigación sí es capaz de suscitar un interés estético análogo al de la pintura, aportando además diferencias específicas propias del medio (la fotografía sí ofrece un tipo especial de experiencia estética, constituyendo una forma de arte distintiva, que no podría ofrecer ningún otro tipo de imagen).

Por otro lado, Dominic McIver Lopes¹³⁴, en oposición al argumento de Roger Scruton, sostiene una posición anti-escéptica, y argumenta que las fotografías sí conllevan un interés estético genuino cuando son vistas como fotografías. McIver Lopes está de acuerdo con Scruton en que cuando contemplamos fotografías estamos literalmente contemplando los objetos de los que están hechas. Pero para él, esta transparencia es de hecho compatible con la representación: la fotografía puede ser transparente a su objeto y a la vez, representar al objeto. Además, el ver fotografías de objetos como fotografías puede conllevar un interés estético que simplemente los objetos solos no tendrían. La fotografía puede descontextualizar a su objeto, revelar detalles ocultos del mismo que han sido fijados por un momento en el tiempo, y que quizá no pueden ser apreciados contemplando el objeto físico, etc.

En lo referente a la transparencia fotográfica¹³⁵, decir que las fotografías son transparentes es decir que podemos ver a través de ellas. Pero a veces ocurre que se confunde transparencia con *ilusión*. Existen dos condiciones de ilusión perceptiva: de acuerdo con una de ellas, la ilusión implica una desilusión (la ilusión de ver un oasis en medio del desierto implica la desilusión de que en realidad no lo hay). De acuerdo con la otra, cuando experimentamos una ilusión, tenemos una experiencia cuyo contenido no es verídico, a pesar de que no vayamos a creer erróneamente que el mundo es como lo representa esa experiencia. La experiencia es ilusoria no porque engendre una falsa creencia, sino porque se hacen posibles circunstancias bajo las cuales podrían engendrarse falsas creencias.

Sin embargo, la transparencia fotográfica no significa *invisibilidad fotográfica*: Cuando vemos una fotografía de un objeto o una escena, no estamos viendo exactamente esa cosa, sino una fotografía que la muestra, una superficie con una materialidad y unas condiciones específicas.

De acuerdo con las teorías escépticas (como la de Roger Scruton), las fotografías fallan como representación porque entender una fotografía como fotografía implica conocer que su apariencia es producto de un proceso casual. La fotografía es en parte precisa, en el sentido de que conlleva información del objeto como consecuencia del proceso causal. Pero en otro sentido, una fotografía es también imprecisa, ya que puede incitar a tener falsas creencias o impresiones acerca de las cosas fotografiadas (ver algo a través de una fotografía no es en absoluto igual que verlo directamente cara a cara).

Según Dominic McIver, el interés que ha de tener el ver una fotografía como fotografía es necesariamente idéntico al interés que se tendría en ver el objeto fotografiado a través de la fotografía. Esto es coherente con un interés estético en la propia fotografía y sus propiedades formales: la transparencia fotográfica no es la

¹³⁴ Vid. McIVER LOPES, Dominic: "The Aesthetics of Photographic Transparency", en NEILL, Alex/ RIDLEY, Aaron: *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, Routledge, London, 2007, pp. 233-245.

¹³⁵ Cuando miramos fotografías literalmente vemos los objetos que en ellas aparecen. Por ello se dice que la fotografía es transparente, porque nos permite contemplar los objetos conservando su apariencia original, como si los contempláramos a través de un cristal.

invisibilidad fotográfica. La tesis de la transparencia fotográfica establece que las fotografías son, por definición, instrumentos para ver a través de ellos. Y además, el interés relacionado con ver un objeto a través de una fotografía no se satisface simplemente contemplando dicho objeto directamente: la fotografía dirige y encuadra nuestra atención en detalles en los que apenas repararíamos al ver los objetos cara a cara.

Rudolf Arnheim escribe que en las fotografías “el curso rápido de eventos contiene momentos escondidos que, cuando están aislados y fijados, revelan nuevos y diferentes significados”¹³⁶. Por otra parte, el ver a través de fotografías establece distancias (espaciales y temporales) con la cosa fotografiada, ya que normalmente vemos las fotografías en ausencia del objeto fotografiado. La fotografía aísla esos objetos o escenas del contexto donde normalmente aparecerían o tendrían lugar. Podemos tener un interés estético en las fotografías, en tanto que nos permiten experiencias totalmente independientes de aquello que ha sido fotografiado para la imagen.

Además, las fotografías permiten visiones reveladoras, transformativas, descontextualizadoras, o confesionales cuando nos muestran objetos que tienen propiedades que no pueden ser vistas directamente: la fotografía es a veces capaz de, paradójicamente, **revelar lo invisible**.

Pero la transparencia quizá no sea la característica definitoria de la fotografía, como identifica la tesis de Dominic McIver. Esta idea no es demasiado sólida, ya que también, como la teoría escéptica, se apoya en la procedencia causal de la fotografía; esto no puede ser en sí mismo la base de un interés estético.

En efecto, ver una fotografía como una imagen transparente puede despertar nuestro interés estético, pero en realidad, el verdadero reto al escepticismo de Scruton sería, según señala Dawn M. Phillips, “mostrar que ver una fotografía *como una imagen transparente cuya transparencia se deriva de ser el (mero) producto de un proceso causal* puede despertar nuestro interés estético”¹³⁷.

5.1.2. Fotografía y Pintura como disciplinas análogas

Fotografía y Pintura, a pesar de presentar diferencias evidentes, son, sin embargo, disciplinas capaces de hacer frente a funciones representacionales complejas y pertenecientes al ámbito del Arte (con mayúsculas).

En el siglo XIX, la fotografía y la pintura realista establecen una cierta relación de analogía, en tanto que ambas son capaces de producir representaciones realistas: el realismo tiene una versión pictórica y una versión fotográfica, y ambas versiones se influyen mutuamente. La fotografía determina, en cierto modo, la producción pictórica, y a la vez, la pintura le indica algunos caminos a la fotografía. El “realismo” en el XIX, en tanto que representación fiel de la “realidad”, privilegia a la fotografía (es común pensar que como la fotografía permite mostrar la apariencia de algo de un modo más fiel, es un medio de representación superior a la pintura). Daguerre señala que el daguerrotipo da a la naturaleza el poder de representarse a sí misma, y William Fox Talbot llama a la fotografía “el lápiz de la naturaleza”. De repente, la humanidad de la

¹³⁶ ARNHEIM, Rudolf: “Splendor and Misery of the Photographer”, en *New Essays in the Psychology of Art*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 118.

¹³⁷ PHILLIPS, Dawn M.: “The Real Challenge for an Aesthetics of Photography”, en NEILL, Alex/ RIDLEY, Aaron: *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, Routledge, London, 2007, p. 248.

mediación del artista para representar lo real se puede sustituir por el gesto mecánico de la cámara, en una idea de transparencia (desde los inicios, la fotografía está ligada a su capacidad científica y al mito de la objetividad, por lo cual se considera el medio realista por excelencia).



Gustave Courbet: "L'Atelier du Peintre" (1855)

A pesar de las diferencias entre fotografía y pintura realista, en el siglo XIX el fantasma de la fotografía sobrevuela al arte realista; siempre surgen comparaciones con la fotografía, incluso una identificación con ella, como reflejan consideraciones de Émile Zola o Charles Baudelaire. Para Zola¹³⁸ el realismo es uno de los elementos del naturalismo, el aspecto "fotográfico".

Tradicionalmente, en la fotografía la imaginación ha ocupado un lugar menor. Baudelaire hace de fotografía y realismo prácticamente la misma cosa, y considera a la fotografía enemiga mortal de la pintura (tanto fotografía como realismo eran dos modos igualmente populares/vulgares). Baudelaire hace una distinción entre artista realista y artista imaginativo; el imaginativo apuesta por la comparación, la metáfora, la alegoría, y la imaginación es fundamental para el arte. En contraposición, el realismo apuesta por un mundo positivo, objetivo, un "universo sin hombre".

Pero esto ha cambiado sustancialmente. El realismo no significa literalidad, y de hecho, ya en el XIX encontramos a pintores realistas como Courbet, que son especialmente metafóricos. Por ejemplo, en el cuadro titulado "El estudio del pintor"¹³⁹ (1855) encontramos figuras que funcionan como símbolos del

¹³⁸ Vid. ZOLA, Émile: *El naturalismo* (1881), Península, Barcelona, 2002.

¹³⁹ En "El estudio del pintor", cuyo título completo es en realidad "El taller del pintor, alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística (y moral)", es una alegoría del entorno político, artístico y cultural del propio Courbet. La iconografía del cuadro cuestiona la jerarquía de los géneros, en una especie de manifiesto personal del artista, que mezcla

trabajo, el comercio o el arte académico (muchos de los cuadros de Courbet han tematizando metafóricamente el acto de pintar, como ha comentado Michael Fried¹⁴⁰).

Muchas de las investigaciones teóricas e históricas que han reflexionado acerca de la fotografía parten de una idea de tipo evolucionista, apuntando que la fotografía llega a un grado máximo de representación mimética de la realidad (función principal de la Pintura hasta el siglo XIX). Sin embargo, esta idea reduciría el valor de la fotografía a un avance tecnológico que exacerba las cualidades de verosimilitud y veracidad de la representación realista, obviando otros factores de interés.

Las relaciones entre pintura realista y fotografía han sido fructíferas. Se puede decir el realismo actúa haciendo una especie de recorte de elementos que se elevan al nivel de lo real. El realismo captura lo humilde, lo oculto, lo que pasa desapercibido y que ha de ser revelado. Además, el realismo tiene un afán documental que comparten fotografía y pintura en el siglo XIX. La pintura realista frecuentemente recurre a la fotografía, o se basa en ella para perfeccionar su fidelidad (incluso antes de la aparición de la fotografía, pintores como Vermeer o Ingres habían recurrido a la cámara oscura para tal fin).

La aparición de la fotografía también aporta a la pintura un interés por nuevos puntos de vista, de iluminación, de composición de los elementos en el espacio del cuadro, el interés minucioso por la descripción y una preferencia por el recorte o el fragmento. Además, la fotografía sugiere nuevos asuntos y temas a la pintura, con un especial énfasis en la vida cotidiana y elementos sencillos¹⁴¹.

La pintura produce “**pictures**” en un sentido genérico, y también la fotografía las produce. Por lo tanto, ambas son formas de producción de “pictures” o “cuadros”, y comparten un espacio abierto. En el debate tradicional entre fotografía y pintura, se solía afirmar que la pintura era superior, lo cual resulta sin duda discutible también. Es cierto que son dos culturas y medios distintos, pero ciertamente existen varias intersecciones. Además, permiten cosas diferentes; la fotografía puede hacer y hace cosas que la pintura, por ejemplo, no puede.

Cuando trabajos fotográficos se crean con un enfoque amplio, a largo plazo, dirigido, suele pasar que presumiblemente se sitúan más en un ámbito del arte que de la fotografía (y ahí es donde se hace específico al trabajo de autores como Tom Hunter, Bill Viola o Jeff Wall). Los fotógrafos objeto de esta investigación tienen casi siempre una formación más de arte que de fotografía como técnica, y en ese sentido, sus trabajos son argumentalmente más artísticos que fotográficos. Una fotografía de Hunter o de Wall es una escena construida, a la manera de una obra de teatro, que implica un proceso de producción extenso y sofisticado, al igual que ocurre con una pintura. El hecho de que el medio sea una película fotográfica o archivos digitales impresos en papel fotográfico en vez de pinceles y pinturas es quizá incidental.

categorías pictóricas como el retrato, el desnudo, el paisaje o el bodegón y las eleva a la categoría de pintura histórica. Se trata de un cuadro enigmático, compuesto de representaciones alegóricas que dejan ver el ambicioso propósito de Courbet, quien habla, de un modo metalingüístico y crítico, de la propia condición de la pintura.

¹⁴⁰ Vid. FRIED, Michael: *El realismo de Courbet* (Courbet's Realism, 1990), A. Machado Libros, Madrid, 2003.

¹⁴¹ Vid. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía* (1977), Alfaguara, Madrid, 2007.

Por otro lado, la fotografía no es solamente un medio mecánico; al igual que ocurre en la pintura, donde el pintor toma decisiones, elige colores y materiales, formas y gestos, no hay que subestimar el grado de control que los fotógrafos manejan sobre la apariencia de las fotografías. Este control no se limita a la apariencia de la superficie fotográfica en cuanto a sus propiedades formales, sino que se extiende al propio proceso de tomar la fotografía: el fotógrafo escoge un momento determinado en que la fotografía ha de ser tomada, y controla factores como la longitud de enfoque, profundidad de campo, exposición, grano, filtros, contraste, ajustes... El autor determina qué características de la escena aparecerán en la fotografía, y en qué grado se han de destacar.

Además, en la fotografía escenificada, los elementos que aparecen en la imagen no son nunca causales, sino que también responden a un proceso consciente de composición y articulación. Tras el proceso de registro fotográfico, también se realiza un proceso de selección de la toma que se ha de mostrar, eligiendo una de las muchas que el fotógrafo suele tomar, y un proceso de edición (analógica o digital) que modifica y realiza ajustes en la toma seleccionada. El control de tales factores y procesos en el camino hacia la imagen fotográfica final responde siempre a unas elecciones humanas individuales, que inevitablemente pueden responder al propio estilo del artista (y que en muchos casos pueden alejar insólitamente la imagen fotográfica del objeto de la apariencia física real del objeto fotografiado). En efecto, aunque las fotografías se perciben e interpretan como algo obtenido, olvidando todas las decisiones del fotógrafo en el proceso, podemos decir que se dan unas *decisiones invisibles*, un elemento de subjetividad y de interpretación. Al igual que ocurre con la pintura, hay una interpretación de la realidad desde el principio, con la diferencia de que en la fotografía estas decisiones ocurren en momentos distintos.

Hoy en día, en las artes visuales del siglo XXI, fotógrafo tiene a su disposición prácticamente las mismas posibilidades expresivas que el pintor: puede echar mano de muy diferentes mecanismos y procedimientos relacionados con la composición, uso de la luz, texturas, colores, etc. Esto conduce a la paradoja de que son precisamente los nuevos instrumentos de la fotografía los que abren un nuevo futuro para ella, y lo hacen posibilitando alcanzar la más antigua tradición de las imágenes estáticas: la pintura.

Obviamente, hay una diferencia importante respecto a la pintura: la fotografía, aunque esté digitalmente manipulada, continúa encerrando una apelación a la realidad factual, debido a su lenguaje visualmente naturalista. La fotografía ha sido, de algún modo, manipulada desde sus inicios, como ya hemos visto anteriormente, pero nunca éstas manipulaciones habían sido tan discretas, tan invisibles. De este modo, las imágenes fotográficas se hacen más convincentes, más hiperreales.

Sin duda se puede decir que la digitalización ha aportado amplias posibilidades para manipular y configurar imágenes fotográficas. Y estas posibilidades permiten a las fotografías construidas acercarse estrechamente a la pintura. Pero la fotografía manipulada puede hacer más cosas que la pintura, en el sentido de que puede combinar más convincentemente cosas que serían irreconciliables en la realidad. Puede dar forma y crear mundos virtuales e imaginarios que parecen “realmente reales”.

Fotografía y pintura, a pesar de ser medios diferentes aparentemente independientes, pertenecen a un paradigma ideológico-cultural que determina un cierto parecido, y de hecho mantienen una relación y una confusión ontológico-genérica de lenguajes que solemos distinguir claramente en la vida diaria, sin embargo.

Frecuentemente algunas pinturas son alabadas diciendo que “parecen fotografías”, mientras que algunas fotografías creativas son comparadas con “cuadros”, resaltando así sus cualidades imaginativas. Detrás de las supuestas diferencias cualitativas y esenciales en ambos géneros artísticos existe un proceso muy complejo de construcción ideológica determinado por cuestiones culturales, sociales e institucionales a lo largo del tiempo. Ambos conceptos escritos en minúsculas (fotografía y pintura) se refieren a procedimientos generales específicos. Pero por ejemplo, cuando hablamos de Pintura, nos referimos a productos concretos de una tradición cultural asociada al mundo del Arte (también en mayúsculas). Al anteponer las condiciones técnicas para comparar fotografía y pintura, teniendo en cuenta que en el caso de la fotografía la técnica tiene un mayor peso, por definición, se elude hablar de los valores y condicionantes sociales o de significación de las mismas.

Hoy el problema no reside tanto en clasificar las imágenes como pintura o fotografía, sino en entender cómo funcionan las imágenes dentro de un determinado paradigma, y cómo la diferencia técnica de una fotografía impacta en el funcionamiento de esa imagen dentro de categorías culturales como el arte, la ciencia o la tecnología. Fotografía y pintura no son sólo diferentes medios, sino que tradicionalmente funcionan en disyunción, por oposición. Desde siempre, la fotografía se identifica por su carácter mecánico y documental, y la pintura con lo humano y lo expresivo. Pero esta diferenciación es rígida y falaz, ya que en la realidad existen innumerables matices y grados.

Estableciendo analogías (que permiten abordar un concepto a partir de sus relaciones de conjunción y disyunción con otro concepto) entre la fotografía y la pintura se hace posible entender de un modo más completo y más complejo esta dualidad, sin llegar a la indefinición total: una cosa es y no es, al mismo tiempo, otra cosa, funcionando a veces como símbolo que remite a otra cosa que amplía su significado. Mediante la analogía, es posible ir de un significado a otro sin perder al primero; éste sólo se *altera*.

Fotografía (en este caso, fotografía escenificada) y pintura son dos disciplinas hermanas; se pueden ocupar de los mismos asuntos y proporcionarnos los mismos placeres de maneras distintas. En este capítulo, en el que expondremos relaciones de la fotografía construida con la pintura, nos centraremos más en las relaciones de representación que ambas comparten que en el proceso tecnológico que define a la fotografía, y así discutir la esencia de los medios o géneros como conceptos contruidos.

5.2. LA IMAGEN-CUADRO

5.2.1. La fotografía como cuadro

A partir de la aceptación de la fotografía contemporánea como objeto de arte a inicios de la década de los 80, se comienzan a reestructurar viejos sistemas de categorización de las características estéticas admitidas, dado que los conceptos de reproductibilidad *versus* original dieron lugar a una coyuntura ideal que permitió legitimar a la fotografía como arte de primer orden.

En esta época, el ámbito institucionalizado del arte (los museos) comienza a ceder espacios para la exhibición de la fotografía, acontecimiento que no fue tan bien recibido por los “puristas” del arte y de la fotografía. El mismo Douglas Crimp¹⁴² lo describe como una ineptitud por parte de los museos para categorizar el nuevo orden de valoración estética propuesta por el arte contemporáneo, y considera que la incursión de la fotografía en el museo es un intento fallido por recuperar el “aura” de la obra de arte única de la que hablaba Walter Benjamin (según Benjamin, el “aura” se perdía con la condición de reproductibilidad de la obra). Pero la fotografía se ganó un reconocimiento indiscutible en el campo del arte, poniendo en tela de juicio al resto de las prácticas artísticas y de forma más radical, a los principios mismos del arte, jugando con una ambigüedad y una precisión características.

A finales de los años ochenta la práctica creativa fotográfica occidental se muestra como consecuencia, en parte, de dos fenómenos: por un lado, la convergencia de una historia de las obras fotográficas y de los usos artísticos del medio, y por otro, el papel mediador de la fotografía entre el mundo de la representación mediática y de la cultura de las bellas artes figurativas, que sigue subsistiendo.

Según el teórico francés Jean-François Chevrier, la relación dialéctica de oposición entre formalismo moderno y fotografía escenificada que aparece en la posmodernidad es una visión reduccionista promovida por los teóricos de arte norteamericanos, para establecer su hegemonía en este terreno. Pero además existe otro problema: todas las prácticas posmodernas que para Douglas Crimp o A.D. Coleman constituyen una alternativa a la modernidad fotográfica o “straight photography” están vinculadas a los “usos de la fotografía” antes que a la fotografía en sí (para utilizar la terminología de Douglas Fogle, están materializadas por “artistas que utilizan la fotografía” antes que por “fotógrafos”¹⁴³).

En este punto, Chevrier apunta que la distinción que Fogle hace ya no resulta útil, dado que ahora mismo sí es posible encontrar verdaderos “fotógrafos” que constituyen una buena alternativa a la modernidad sin recurrir a esos otros usos de la fotografía. Al respecto, Chevrier comenta que “se está desvaneciendo la distinción vigente en los sesenta y setenta entre fotógrafos y artistas que utilizaban la fotografía. Conocemos

¹⁴² CRIMP, Douglas: “La actividad fotográfica de la posmodernidad”, en RIBALTA, Jorge (ed): *Efecto Real: Debates posmodernos en fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, (2004), p. 155.

¹⁴³ FOGLE, Douglas: “The Last Picture Show”, en V.V.A.A., *The Last Picture Show. Artistas que usan la fotografía. Tendencias conceptuales de 1960 a 1982*, Vigo, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, mayo-septiembre de 2004.

hoy a artistas que han elegido la fotografía conscientes de sus posibilidades y sin sucumbir a la falsa ingenuidad o a un alarde superficial de habilidades técnicas o críticas”¹⁴⁴.

Para referirse a esta nueva tendencia en el modo de entender la fotografía como arte Chevrier utiliza el término de “objetividad” (aunque con cierta prudencia, para evitar la confusión entre esta “objetividad” posmoderna y aquella otra que apareció en la Alemania de 1920 de la mano de nombres como Renger-Patzsch, August Sander...). Los artistas vinculados a esta tendencia no parten de la ficción como referente, sino de la realidad. En este sentido, su modo de trabajo resulta parecido al de la “straight photography”, pero se diferencia de ésta en que son conscientes de que toda representación implica una ficción, no un registro objetivo.

A finales de los años 80, dos exposiciones propuestas por Jean-François Chevrier y James Lingwood (“Une autre objectivité”¹⁴⁵ y “Matter of Facts”¹⁴⁶) marcan este giro significativo en la apreciación de la fotografía. En 1989, Jean-François Chevrier reúne en París en la exposición titulada precisamente “Une autre objectivité” (“Otra objetividad”) a una generación de artistas que utilizan el medio fotográfico para realizar “cuadros”, con un tipo de mirada objetiva ligada a la experiencia generada por la reestructuración de los códigos culturales, resultado de la posmodernidad.

Los artistas participantes en la exposición “Otra objetividad” no sólo están interesados en la fotografía en sí misma, sino que además la utilizan de una manera seria, reflexiva y madura sin sentirse obligados a demostrar sus posibilidades o exponer sus limitaciones. Estos artistas conscientemente construyen sus imágenes, que ya no son producto del azar ni del “instante decisivo”, sino que interiorizan en su forma una realidad construida.

Jean-François Chevrier¹⁴⁷ destaca de estas obras, circunscritas en esto que él ha denominado “otra objetividad” la *delimitación clara de un plano, la frontalidad y la constitución en clave de un objeto autónomo*, de un relato singular donde existe una oposición entre la representación visible y el texto invisible. Chevrier desarrolla así el concepto de **cuadro o tableau fotográfico**, incluyendo bajo este nombre a las obras fotográficas como objetos autónomos, realizadas tomando como modelo el cuadro pictórico, sin que por ello intervenga el acto de pintar. La palabra *tableau* (en castellano “cuadro”, que remite a la pintura, y en inglés, “picture”, que resulta más genérico) connota un carácter construido, de producto de un acto intelectual.

¹⁴⁴ CHEVRIER, Jean-François/LINGWOOD, James: “Otra objetividad”, en RIBALTA, Jorge (ed), *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, p. 264.

¹⁴⁵ “Une autre objectivité” fue comisariada por Jean-François Chevrier y James Lingwood y tuvo lugar en el Centre National des Arts Plastiques de París y en el Centro per l’arte contemporanea de Prato (Italia), en 1989. Algunos artistas participantes fueron Jeff Wall, Jean-Marc Bustamante, y Thomas Struth.

¹⁴⁶ “Matter of Facts” fue comisariada por Jean-François Chevrier y James Lingwood y tuvo lugar en el Musée des Beaux Arts de Nantes y el Musée d’Art Moderne de Saint Etienne (Francia) en 1988. En ella participaron autores como Craigie Horsfield, Hannah Collins, Jo, Spence o Stuart Brisley.

¹⁴⁷ Vid. CHEVRIER, Jean-François: “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía”, en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2007,

En este contexto de la fotografía artística surgen fotógrafos (como Jeff Wall, Craigie Horsfield, Bill Henson, o John Coplans) que en verdad entienden la obra de arte como *artefacto* diferente del resto de objetos fabricados en cuanto a su valor como “**objeto de pensamiento**”, transformando y desarrollando la idea de “cuadro”. Artistas-fotógrafos como éstos entienden la imagen como algo más que el resultado de la experiencia de la visión o como un modo de descifrar el mundo de una manera sistemática.

El hecho de que la representación fotográfica no suponga ya la presentación de una realidad dada no implica, sin embargo, que esa misma representación no tenga entidad en sí misma. De hecho, sí la tiene, y es precisamente su condición de representación, de imagen, lo que Chevrier ha llamado “la imagen como cuadro”. Ahí reside su carácter de objetividad y su carácter de singularidad. Esta dimensión objetiva de la imagen-cuadro no es exclusiva de la fotografía ni ha sido inaugurada por ella; al contrario, toma la pintura como referente en su condición de imagen = cuadro. Por ello, Chevrier afirma: “la imagen ya no es mera huella de una experiencia vivida, un recuerdo, sino una nueva realidad objetiva: la realidad de la imagen como cuadro. En suma, el hecho fotográfico toma como modelo la imagen como cuadro, del mismo modo que la representación es modelada por la presentación”¹⁴⁸.

Al centrarse en algo tan inherente a la fotografía como es su propia condición de artefacto representativo, Chevrier constata que no se produce la famosa reflexión autorreferente de la “straight photography”, sino que la pintura se convierte en el nuevo referente fotográfico (de ahí que también esta nueva “objetividad fotográfica” se relacione con un “neopictorialismo”).

En esta categoría de la imagen fotográfica como cuadro Chevrier incluye a artistas como John Coplans, Suzanne Lafont, Craigie Horsfield, o Jeff Wall, y argumenta: “Al igual que Jeff Wall, el resto de artistas que hemos reunido aquí saben que la belleza que tratan de producir no es fruto de un descubrimiento milagroso, sino que debe ser construida y elaborada, concretamente, según un procedimiento preciso y específico (que evitan poner en exceso). Estos artistas son constructores, no experimentadores ni poetas. Trabajan con parámetros existentes para crear su sintaxis, sin hacer de ello el objeto de su obra. Como condición previa han descartado la espontaneidad y el lirismo y han preferido arriesgarse a cierta rigidez que, como subrayó Jeff Wall, está relacionada con el carácter mecánico del registro. No cuesta imaginar una reacción que le reprochara una gravedad excesiva (...) una predilección mórbida por las formas y espacios deshumanizados y congelados, un *pathos* de ausencia, vacío y muerte que engendra su propia fascinación”¹⁴⁹.

Según Jean-François Chevrier, la forma del “cuadro” reactiva el pensamiento del fragmento, y de la contradicción de un orden no sistemático. En efecto, existen tendencias que vuelven a las formas clásicas de la composición y estructuras de la pintura clásica o de la historia del arte, pero este retorno está interrumpido y mediatizado por el empleo de modelos no-pictóricos, de procedencia heterogénea y no exclusivos del entorno del arte tradicional. En la fotografía como pintura no interesa tanto la imagen en sí misma como la apertura a lo real que ésta puede producir. La imagen supone una interpretación incompleta, no definitiva, que indica un “fuera de encuadre” inevitable.

¹⁴⁸ CHEVRIER, Jean-François/LINGWOOD, James, *Op. cit.*, p. 271.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 272.

En algunos artistas, como Jeff Wall o Craigie Horsfield, la forma cuadro recupera su autoridad tradicional, su espesor y su autonomía encerrados en composiciones precisas. Estos artistas trabajan sobre el desfase del tiempo de captación de una toma y el tiempo de su recepción en la galería o museo, donde tiene lugar la interpretación que el artista, de algún modo, fuerza.



Craigie Horsfield: "E. Horsfield, Well Street, East London, March 1986" (1992)

Craigie Horsfield fotografía a sus amigos y parientes, y sus imágenes son singulares, experiencias únicas, localizadas y fechadas en un sentido que destaca el papel de la memoria en el proceso, ya que reclama un "reconocimiento". Pero este reconocimiento es, de alguna manera, impuesto al espectador, ya que el autor reconstruye las reglas de la descripción del modelo. Los modelos de Horsfield ya no pertenecen al mundo real, sino que se muestran como personajes, máscaras, en una especie de lógica de la aparición. Horsfield propone falsas evidencias, evidencias desdobladas en las que la imagen de la fotografía se confronta a un espectador inestable.

Horsfield acostumbra positivar sus negativos por primera vez muchos años después del momento en el que la fotografía fue tomada (y hace una sola copia de cada negativo). Esto dota a los sujetos fotografiados de un significado dual: son el foco de la memoria, y objetos existentes en el presente. El autor cree en la capacidad de la imagen fotográfica para hacernos apreciar la historia lenta, opuesta a la superficie siempre cambiante de la cultura y la sociedad.

Gran parte de la fotografía construida actual no puede entenderse al margen de esta singular "objetividad fotográfica" e idea de "cuadro" apuntadas por Chevrier. Artistas como Bill Henson, Erwin Olaf, Tom Hunter, Ellen Kooi o Gregory Crewdson parten de ideas personales y subjetivas, que desarrollan y exponen en imágenes-cuadro que van más allá de la mera traducción formal de una experiencia subjetiva.

Las fotografías a las que se refiere Chevrier no pertenecen a la estricta categoría de simples "puestas en escena", y sin embargo, sus composiciones están perfectamente calculadas y coreografiadas al milímetro. Artistas como los anteriormente nombrados no son formalistas al uso, ni se recrean exclusivamente en los recursos técnicos que les ofrece el medio fotográfico, pero aún así encontramos en sus obras texturas impecablemente conseguidas, formas que aparecen delimitadas en su justa medida mediante el dominio de la luz y el cromatismo esmerado. No siempre nos remiten a modelos específicos de la Historia del Arte (en

muchos casos sí, aunque como un elemento añadido), pero las imágenes verdaderamente presentan el aura y la potencia icónica que los grandes maestros dan a sus obras. El núcleo de la fotografía como imagen-cuadro no está en tratar de buscar los referentes de la imagen, o entender qué es aquello que se representa, sino en considerar las imágenes como los objetos autónomos que son.

5.2.2. La cuestión del tamaño y la experiencia de confrontación

Hasta no hace tanto tiempo, cuando comparábamos las fotografías con las pinturas, las primeras siempre habrían de parecer pequeñas. La pintura occidental siempre ha tenido un importante sentido de la escala, de forma que muchos cuadros tienden a la escala real (como “Las Meninas”), mientras que las fotografías tradicionalmente han tenido un tamaño más reducido (eran pensadas para ser contempladas en álbumes o libros, principalmente).

Uno de los desarrollos centrales en la fotografía en las últimas décadas ha sido la extensión y el éxito, tanto de la crítica como del mercado, de los formatos extremadamente grandes. Andreas Gursky, Thomas Struth, Jeff Wall, o Thomas Demand son algunos de los líderes de esta tendencia al gigantismo del cuadro fotográfico. Por ejemplo, en el caso de Wall fue debido a la experiencia que disfrutó mientras viajaba y estudiaba en Europa, que pensó en esta cuestión de la escala de las grandes obras de la Pintura, a la vez que llamaban su atención los anuncios publicitarios de la ciudad, que empleaban fotografías en transparencia sobre soportes luminosos. Al autor se le ocurrió combinar ambos aspectos, probando a ampliar sus fotografías a tamaños descomunales, y enmarcarlas en cajas de luz, para así intentar conseguir la escala y la luminosidad que admiraba en los cuadros de Goya o Tiziano. Y el resultado fue sorprendente.

En la pintura las imágenes tienen en general un cierto tamaño, relacionado con el cuerpo del espectador, a quien le hacen sentir algo cuando está delante de ellas. Una pintura no es tan pequeña como para que tengamos que entrar en otro mundo, es lo suficientemente grande como para tener una amplitud. Y a la vez nos hace sentir que estamos en un espacio real, y que hay otro espacio que se nos presenta a nosotros de una forma bella, inevitablemente disfrutable.

La pintura tiene una energía importante, permite referirse a la imagen físicamente. Frente a esto, la fotografía de los años 50 ó 60, por ejemplo, resultaba demasiado pequeña. Aunque Chevrier en su definición de “cuadro” no desarrolla cuestiones relacionadas con el tamaño o la escala, éstas están implícitas en la explicación de que son obras “diseñadas y producidas para la pared” y que demandan una “experiencia confrontacional”.

Entre 1978 y 1981, una generación de artistas (entre los que destacan Jeff Wall, Thomas Ruff o Jean-Marc Bustamante) comienza a realizar fotografías en tamaños considerablemente mayores, con esta nueva concepción de la fotografía como objeto artístico. Estas imágenes son realizadas y pensadas para ser enmarcadas y colgadas en la pared, y contempladas a la manera en que contemplamos las pinturas. El tamaño en estas obras se vuelve crucial.

Por ejemplo, Jeff Wall trabaja con gigantescas cajas de luz donde enmarca sus fotografías en forma de transparencias retroiluminadas, y en algunos ejemplos, como en el caso de “The Destroyed Room” o “Picture

for Women”, tanto los temas como los tamaños aluden directamente a las grandes pinturas de la tradición de la pintura francesa moderna (en el primer caso, a “La muerte del Sardanápalo”, de Delacroix, y en el segundo, a “A Bar at the Folies-Bergère”, de Manet).

Chevrier señala, a propósito de las fotografías-cuadro: “Estas imágenes no son simples copias fotográficas (...). Han sido concebidas y producidas para la pared, reclaman una experiencia de confrontación con un espectador que se opone radicalmente a los hábitos de apropiación y de proyección según los cuales se reciben y se consumen normalmente las imágenes fotográficas. La restauración de la forma del cuadro (...) tiene como primera finalidad volver a encontrar esa distancia de la imagen-objeto constitutiva de la experiencia de confrontación, pero sin que ello implique nostalgia alguna de la pintura, ni voluntad propiamente reaccionaria”¹⁵⁰.

En efecto, gran parte de la fotografía artística actual (y particularmente, la fotografía construida), está pensada para ser contemplada como un objeto único y autónomo situado frente al espectador, que ha de ser recorrido con la mirada y leído en sus frecuentes superposiciones de capas de significación.



Andreas Gursky: “Board of Trade II” (1999)

Las imágenes de fotógrafos como Jeff Wall, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth o Jean-Marc Bustamante demandan esta especie de enfrentamiento con un espectador que se opone a los hábitos de apropiación y proyección según los que se reciben y consumen normalmente las fotografías. Y la imagen

¹⁵⁰ CHEVRIER, Jean-François: “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía”, en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2007, p. 156.

como “cuadro” ayuda a recuperar esa distancia del espectador frente a la imagen-objeto, sin que eso signifique algún tipo de nostalgia de la pintura ni de efectos pictorialistas pasados.

Estos artistas producen imágenes fotográficas en las que se da una cierta mutación y en las que se desarrolla sistemáticamente una transferencia de la *cosa fotografiada* a la *cosa fotográfica*. Sus obras resultan de gran importancia para entender el momento actual y la concepción actual de la producción fotográfica como arte, y en especial como elemento que ya forma parte de una tradición pictórica: el concepto de lo “real”, es decir, el registro de algo que hubo o que hay, es lo que se ha replanteado a partir de dichas propuestas, y lo que ha “restituido la experiencia del que mira”¹⁵¹.



Andreas Gursky: “Swimming Pool, Ratingen” (1987)

Andreas Gursky elabora gigantescos cuadros de escenas diversas siempre fotografiadas desde una considerable distancia, que juega un papel decisivo en la estrategia representacional. Los pequeños detalles en una imagen descomunal invitan al espectador a aproximarse y discernir qué es lo que está ocurriendo en la imagen, que en la distancia cobra la apariencia de un cuadro casi abstracto. Gursky trabaja en lo fotográfico con un énfasis tanto en lo microscópico como en lo macroscópico: “Mis cuadros realmente se

¹⁵¹ CHEVRIER, Jean-François: “El cuadro y los modos de experiencia fotográfica”, en PICAZO, Gloria /RIBALTA, Jorge: *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, p. 212.

están volviendo cada vez más formales y abstractas. Una estructura visual parece dominar los acontecimientos reales mostrados en mis fotografías. Subordino la situación real a mi concepto artístico de la imagen...Nunca se aprecian detalles arbitrarios en mi trabajo. A nivel formal, incontables micro y macroestructuras interrelacionadas se conectan, determinadas por un principio organizativo general. Un microcosmos cerrado, gracias a mi actitud distanciada hacia mi tema, permite al espectador reconocer las uniones que mantienen unido al sistema”¹⁵².

En fotografías como “Swimming Pool, Ratingen” (1987), Gursky ejemplifica este enfoque. Desde un punto de vista panorámico y muy elevado, el autor fotografía una escena real en el escenario de una piscina pública de forma geométrica irregular, que añade un interés formal a la composición. Unas docenas de bañistas aparecen bañándose, caminando o tomando el sol, alrededor de la piscina azul o sobre el césped verde que ocupan la mayor parte de la imagen. Podría parecer que la imagen responde a un interés sociológico del autor: ver cómo los jóvenes se relacionan entre ellos y se relacionan con una institución como la piscina pública, y por extensión con la cultura de la que ésta forma parte. En un vistazo más cercano, podemos



Andreas Gursky: “Tokio Stock Exchange, Klitschko” (1990)

apreciar detalles de estas cuestiones, pero además de estas consideraciones, el autor confiesa un interés más formal en la imagen en sí misma, en el sentido de que resulte ontológicamente completa. Michael Fried¹⁵³ compara fotografías de Gursky con cuadros de la abstracción americana de mitad del siglo XX. Por ejemplo, establece analogías entre “Tokio Stock Exchange, Klitschko” (1990) y las “dripping paintings” de Jackson Pollock; entre “Prada I” o “Prada II” y esculturas minimalistas o los “specific objects” de Donald Judd; entre la fotografía de la alfombra gris del Düsseldorf Kunsthalle de “Untitled I” (1993) y las pinturas monocromas grises de Gerhard Richter....

Los retratos individuales “estilo pasaporte” de **Thomas Ruff** tienen también una escala gigantesca, y una apariencia “fría”, expuesta frontalmente al espectador. Ruff se distancia del tradicional “retrato psicológico”, y opta por mostrar la mera superficie de la imagen de los retratados. Con expresiones neutras, las personas retratadas apenas dan oportunidad para que el espectador extraiga conclusión o interpretación alguna

¹⁵² Fragmento procedente de “I generally let things develop slowly”, extractos de una correspondencia entre Andreas Gursky y Veit Görner, en el catálogo *Andreas Gursky: Fotografien 1984-1998*, Wolfsburg, 1998, en FRIED, Michael: *Why Photography matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, 2008.

¹⁵³ Vid. FRIED, Michael: “Jean-François Chevrier on the “tableau form”: Thomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delhaye”, en *Why Photography matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, 2008, pp. 143-189.

acerca de la personalidad o vida de éstas; las fotografías no cuentan historias ni anécdotas, manifestando una indiferencia.

La frontalidad casi hierática de los retratos de Ruff los sitúa firmemente en la órbita de la pintura. Estas fotografías son pensadas para ser colgadas en la pared y enfrentarse a sus espectadores, que generalmente se sitúan de pie en una relación similar a la de un reflejo mutuo. El retrato frontal como subgénero hace esta relación más evidente. Existe una analogía entre los retratos de Thomas Ruff y las pinturas al óleo de la tradición del retrato de la pintura occidental, en cuanto que las imágenes tienen una presencia autónoma independientemente de lo que representa, adquiriendo, en cierto modo, una vida propia.

Por otra parte, la frontalidad de estas fotografías entronca con la línea en que las figuras del cuadro se dirigen directamente a un espectador, que Manet y su generación abrieron con cuadros como “Olympia” (1863) o “Déjeuner sur l’herbe” (1863), como explica Michael Fried en *Manet’s Modernism*. Esta ruptura ponía fin en la década de 1860 al predominio de las teorías de Diderot, que establecían la negación o neutralización del espectador y la idea de “ficción suprema”. Thomas Ruff radicaliza la frontalidad del retrato, pero en su caso él lo plantea como mera superficie, al margen de consideraciones psicológicas o de identidad social.



Thomas Ruff: “Portrait (A. Kachold)” (1987)



Thomas Ruff: “Portrait (Arabic Man)” (1986)

Las fotografías de **Jean-Marc Bustamante** cuentan con un descomunal tamaño que alcanza una potente presencia material, enfrentada cara a cara con el espectador. La estrategia icónica de Bustamante es presentar las cosas fotografiadas de un modo muy físico, como realidades materiales, de modo que el espectador es excluido (su mirada no puede penetrar en la escena, y está privado de toda interacción corporal con las cosas).

Michael Fried compara algunas de las fotografías de Jean-Marc Bustamante con las pinturas de Kenneth Noland, Morris Louis, o Barnett Newman (en concreto, comenta la serie de fotografías de cipreses de Bustamante, prácticamente monocromas, haciendo una analogía con las “stripe paintings” de Frank Stella¹⁵⁴).

La densidad de información visual desprovista de significado es un factor que tiende a distanciar y excluir al espectador de la escena, más que invitarlo a participar. El propio Bustamante señala: “Yo no quería hacer fotografías que fuesen arte, sino arte que fuese fotografía. Rechacé el formato pequeño y el aspecto artesanal del blanco y negro. Quería cambiarme al color, a un formato para la pared, para dar a la fotografía las dimensiones de un *tableau*, para transformarla en un objeto”¹⁵⁵. Esta idea de *exclusión* como estrategia artística la encontramos también en las fotografías-cuadro de otros fotógrafos contemporáneos, como Thomas Demand, Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto...



Jean-Marc Bustamante: “S.I.M.” (1997), de la serie “Something Is Missing”

En sus series de fotografías en museos, el fotógrafo alemán **Thomas Struth** plantea analogías entre las figuras de los cuadros exhibidos en esos museos (en el Louvre, en el Prado, en el Hermitage...) y las figuras de los visitantes que contemplan las obras de arte.

¹⁵⁴ FRIED, Michael: *Why Photography matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, 2008, p. 22.

¹⁵⁵ *Idem*.



Thomas Struth: "Las Meninas by Velasquez" (2005)

Hans Belting señala que "Struth prefiere trazar consonancia entre las pinturas y sus espectadores más que el contraste entre ellos, porque está interesado en poner a las personas de las pinturas y a la gente enfrente de las pinturas al mismo nivel. (...) Empezamos a ver las imágenes como dramas en los que los actores están en busca de un público, y el público, por su parte, está en busca de una experiencia, o en busca de sí mismo"¹⁵⁶. Esto ocurre en el mismo espacio de la fotografía, donde vemos, en una doble secuencia, un cuadro dentro de un cuadro, y donde todos los elementos atraen nuestra atención por igual (y a la vez, como espectadores reales de la fotografía de Struth expuesta en un museo, entraríamos en una relación de *mise-en-abyme*¹⁵⁷ con la imagen...).

En las paralelas pictóricas entre la fotografía y la pintura, experimentamos ambas como una ventana, y las ventanas son por supuesto obstáculos físicos, pero no visuales. En el color, el espacio, y la luz, los dos medios

¹⁵⁶ BELTING, Hans: "Photography and Painting: Thomas Struth's *Museum Photographs*", en V.V.A.A.: *Thomas Struth: Museum Photographs*, Verlag Schirmer/Mosel, Munich, 2005, p. 112-113.

¹⁵⁷ "Mise-en-abyme" es una expresión francesa que traducida literalmente significa "puesta en abismo". Se refiere a la figura retórica consistente en imbricar una narración dentro de otra, de manera análoga a las *matrioskas* (muñecas rusas que se contienen unas a otras en el interior, sucesivamente). Es un relato interno, una duplicación interior.

están conspirativamente ligados, y a la vez son contradictorios, independientes. Hay una relación dialéctica entre ambos mundos, y esta relación se nos muestra como cuadro.

Antes de la aparición del libro *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), donde Michael Fried incluye argumentaciones relativas a fotógrafos como Thomas Demand, Thomas Struth, Jeff Wall o Andreas Gursky, numerosos críticos sugerían que la fotografía estaba en camino de eclipsar a la pintura como objeto de interés principal en los museos y galerías. Independientemente de los juicios acerca de la obra de estos artistas (probablemente sea Jeff Wall la figura más genuinamente interesante de este grupo), su efecto marca un cambio dramático en la naturaleza de la fotografía tal como la vemos y entendemos. Hasta entonces, la fotografía era de una escala más íntima, diseñada para un tipo de mirada cercana, más asociada a las artes gráficas que al Arte con mayúsculas: casi todas las imágenes fotográficas eran de un tamaño adecuado para un formato de libro o de página de revista.

El libro de Fried plantea explicaciones de por qué el trabajo de Gursky o Struth se merece un lugar en las paredes de los museos, al lado de cuadros de Morris Louis, Kenneth Noland, u otros pintores que Fried admira. Respecto a este punto, Jed Perl¹⁵⁸ apunta que el problema es que Fried no profundiza en tal vez los asuntos más fundamentales que su estudio plantea: el autor nos habla de su interés en la emergencia de la gran escala de las fotografías-*tableau*, que debido a su tamaño demandan ser colgadas en la pared y ser contempladas como pinturas, dirigiéndose al espectador con la misma significancia. Pero no demuestra cómo la cuestión del tamaño es característica de la pintura (Fried sugiere que una fotografía gigante a todo color, al estar colgada en la pared, es inherentemente como una pintura, o por lo menos posee algunas de las cualidades de la pintura).

Esto resulta cuestionable, ya que si así fuera el caso, las grandes fotografías publicitarias o *billboards* se aproximarían a la condición de la pintura por su propia naturaleza. Por otro lado, ocurre que muchas de las grandes pinturas de la Historia de Arte (pensemos en cuadros de Van Eyck, Chardin, o Corot) tienen unas dimensiones discretas, que muchas veces no alcanzan el metro de longitud. La naturaleza esencial de la pintura no tiene tanto que ver con el tamaño, sino con la *escala interna*, con el poder que las relaciones pictóricas poseen para retener nuestra mirada, y por tanto, para establecer su significancia en la pared. Esta cualidad de la escala interna (lo que se ha llamado “monumentalidad pictórica”) tiene más importancia que simplemente la escala en sí misma.

Obviamente, Fried admira los grandes lienzos de los pintores abstractos de la “color field painting”, como Morris Louis y otros, y cae en la engañosa afirmación de que una fotografía de dos o tres metros de alto puede demostrar que cumple algunas de las características de la pintura. Pero una fotografía no puede ser apreciada, en ese sentido, en el mismo modo que una pintura, donde se experimenta otra sensación al contemplar la imagen y su textura directamente (la fotografía no tiene una superficie matérica como la pintura).

¹⁵⁸ Vid. PERL, Jed: “The Restless Medium”, artículo publicado en “The New Republic”, 1-10-2009, <http://www.tnr.com/article/books-and-arts/the-restless-medium> (ref. enero 2010).

Jed Perl¹⁵⁹ critica a Fried por insistir excesivamente en comparar la nueva fotografía *oversize* con obras de la abstracción de mediados del siglo XX, aunque en realidad poco tengan que ver y aún menos puedan ser estas fotografías legitimadas como pinturas por dichas razones. Perl también acusa a Fried de justificar cómo la anti-teatralidad y ensimismamiento en estos fotógrafos está de acuerdo con su teoría de la tradición de la pintura moderna, evitando cualquier relación con el minimalismo (el viejo enemigo de Michael Fried). Fried intenta demostrar cómo la fotografía reciente encaja perfectamente en la historia de la pintura, o al menos desde el punto de vista de la historia de la pintura a la que Fried favorece (de un modo principalmente formalista).

Sin embargo, la fotografía-cuadro no tiene por qué ser de gran tamaño, sino ser hecha a la escala apropiada para que podamos darnos cuenta del asunto pictórico. En la fotografía construida actual, las similitudes con la pintura se establecen más estrechamente con la pintura figurativa, independientemente de la escala física, y con unos vínculos más relacionados con las ideas de escala interna y construcción, y con las relaciones que las figuras establecen entre ellas dentro del espacio del cuadro, y fuera del cuadro, con el espectador.

5.2.3. La reconstrucción fotográfica como principio pictórico: El paradigma de Jeff Wall

La labor de **Jeff Wall** en relación al desarrollo de la fotografía construida desde un punto de vista pictórico es ejemplar. Las obras de Wall funcionan perfectamente como cuadros, y se parecen a las obras de una tradición que ha privilegiado la autonomía de la imagen, su composición y su construcción interna. Inspirado en parte por la gran escala y el impacto dramático de las grandes pinturas de los siglos pasados, Jeff Wall combina métodos fotográficos con tecnología de retroiluminación para crear composiciones que atrapan visualmente, cargadas de potencial narrativo.

El trabajo de Wall supone una **reconstrucción fotográfica del mundo como principio pictórico**. Wall propone la hibridación de la composición pictórica con la imagen fotográfica, de manera que sus imágenes podrían ser analizadas como “tableaux” fotográficos. Estas imágenes poseen un pronunciado carácter teatral, pero ésta es una teatralidad *pictórica*, una representación en un espacio bidimensional estrictamente delimitado. En efecto, Wall reintroduce la ambigüedad del modelo teatral en un espacio pictórico que parece definitivamente dividido en dos postulados “realistas”: la afirmación del hecho documental (“algo visto”) en el lado figurativo del paradigma, y la afirmación del hecho pictórico en su naturaleza “concreta”, en el lado no-figurativo, además de la recuperación evocativa de temas y ejemplos de la tradición pictórica, que más adelante explicaremos. Esta “teatralidad” se hace compatible en el trabajo de Wall con el “estilo documental” de la fotografía de la calle. Por otro lado, el “estilo documental” supone un contrapunto a la densidad dramática, pictórica y alegórica de sus imágenes, y, lejos de quitarles espesor, les proporciona una nueva dimensión de interés.

De alguna manera, la fotografía está basada en el sentido de instantaneidad, y la pintura es capaz de crear también esta bella y compleja sensación de instante. Las palabras de Joan Fontcuberta resultan pertinentes y acertadas cuando dice que “fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo

¹⁵⁹ PERL, Jed: “The Restless Medium” (*Op. cit.*).

invisible del espejo y de revelarlo”¹⁶⁰. Prueba de esto son, por ejemplo, las puestas en escena que realiza Jeff Wall en cada una de sus fotografías, dramatizando lo cotidiano: estas coreografías de elementos meticulosamente planeados para recrear un instante van más allá de la contemplación del acto, ya que no presenciamos el acto en sí mismo, sino la propia representación del acto (una representación de la representación), en una doble reinterpretación de lo real. Ya no somos meros observadores, sino que, más que nunca, somos “espectadores” de verdaderas acciones dramáticas, en su más amplio sentido.

Wall escenifica sus imágenes a la manera de un realizador de cine, frecuentemente entendiendo y explorando la ciudad (en su caso, principalmente la ciudad de Vancouver) como espacio público de encuentros y como teatro. En ella proyecta los dramas de la sociedad contemporánea mediante referencias a la historia de la pintura figurativa (y narrativa).

Como artista de la “deconstrucción”, Wall acepta que las cosas están construidas (mal construidas) a base de representaciones rígidas y estereotipos. El efecto que las obras de Wall tienen de “cuadro viviente” (*living picture*) acentúa más la alienación de los comportamientos y la mecanización de las expresiones y gestos de los personajes, que en realidad representan caracteres sociales. Wall pretende desvelar contradicciones en ellos, de modo que presenta a estos personajes como auténticos encuentros de fuerzas, como ensamblajes de formas metafóricas. Al respecto, Jean-François Chevrier¹⁶¹ apunta que “un aspecto significativo del trabajo de Wall es la aceptación de la noción de que la lucidez crítica (una aproximación conceptual y dialéctica) puede participar en la retórica de la ambigüedad, de acuerdo con el “manierismo” que emergió del Pop Art de los sesenta (...). Pero la parodia permite sólo la apropiación de fragmentos de la tradición pictórica, mientras Jeff Wall propone una reconstrucción sistemática”.

Y es que Wall en ocasiones echa mano de diversas paráfrasis de tipologías visuales, estructuras formales estéticas o arreglos espaciales de ejemplos de la Historia del Arte, pero lo que hace es transformar su sustancia iconográfica y, combinándola con el presente, crear constructos enteramente nuevos. Sus trabajos no son tanto composiciones como constructos ensamblados de varias realidades. Lejos de funcionar como mero “remake”, estos constructos se conforman como nuevos dispositivos de reflexión y análisis; la exigencia del realismo crítico en el trabajo de Wall se manifiesta no sólo en el contenido de las imágenes, sino también en su naturaleza ambigua de objeto exhibido.

Wall concibe su propio trabajo plástico como pintura, autodenominándose “pintor de la vida moderna”. Pero en ningún caso el autor pretende simular con efectos fotográficos lo que sólo la pintura puede producir, sino emularlo con los únicos medios disponibles para el fotógrafo: la elección de la localización, el punto de vista de la iluminación, la composición de elementos en la escena, el montaje digital...

Clement Greenberg¹⁶² señala en un artículo sobre Edward Weston y Walker Evans, a propósito de la *transparencia* de la fotografía: “La fotografía es el único arte que todavía puede permitirse ser naturalista y

¹⁶⁰ FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 45.

¹⁶¹ CHEVRIER, Jean-François: “Play, drama, enigma”, en el catálogo *Jeff Wall*, Chicago Museum of Contemporary Art/ Galerie Jeu de Paume/ Helsinki Museum of Contemporary Art/ Whitechapel Art Gallery, 1996, p.11.

¹⁶² GREENBERG, Clement: “The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston” (1946), en O’BRIAN, John (ed.): *The Collected Essays and Criticism, volume II, Arrogant Purpose, 1945-1949*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

que, de hecho, consigue su efecto máximo mediante el naturalismo. Al contrario que la pintura y la poesía, puede hacer hincapié en un tema explícito, en la anécdota o en el mensaje; el artista puede permitirse, al tratarse de un medio aún relativamente mecánico y neutro, identificar el “interés humano” de su tema de una manera que ya no le está permitida a ningún otro arte sin caer en la banalidad. Éste es el motivo por el cual la fotografía podría, hoy, retomar el terreno que pertenecía a la pintura de género y de historia, sin estar obligada a seguir a la pintura al terreno al que ha sido conducida por la fuerza del desarrollo histórico”.

Como apunta Thierry de Duve¹⁶³, Jeff Wall ha reflexionado sobre este comentario de Greenberg sobre la transparencia de la fotografía, y es que la transparencia del plano pictórico, constituye la convención común a la pintura y a la fotografía (en relación a la tradición histórica heredada del Renacimiento, y a la mecanización de dicha tradición por parte de la fotografía, produciendo automáticamente imágenes en perspectiva-cuadros). El artista apela a las relaciones históricas entre la pintura y la fotografía, entendiendo aquí la fotografía como una tecnología híbrida, que combina la ciencia óptica con la fotosensibilidad química.

Al respecto, Boris Groys comenta: “Usando las referencias de la historia de la pintura naturalista para reducir el elemento del azar y la fragmentariedad en la fotografía, Wall, con el proceso fotográfico, está también eliminando la opacidad de la pintura, su dimensión puramente subjetiva, lírica, oscura, vista como desarrollo libre de signos técnicamente incontrolables, que se refieren a la acumulación de tiempo y rechazan la correspondencia momentánea con esa realidad externa, controlable”¹⁶⁴.

En realidad, en el trabajo de Wall no se piensa la historia como un proceso opaco en las profundidades de la subjetividad, sino como una diferencia objetivamente identificable en la representación. Si en la pintura moderna se ha ido acentuando la presencia física de la materialidad del cuadro (pincelada, grano, tela...), en la fotografía, sin embargo, esto resulta invisible, llevando al extremo esta idea de transparencia exigida por la pintura naturalista. En obras como “Picture for Women” (1979), Wall riza el rizo haciendo visible la invisibilidad del plano pictórico en el *tableau* fotográfico. Como Thierry de Duve apunta, “con esta obra Jeff Wall consiguió, de una vez por todas, hacer visible la invisibilidad del plano pictórico en fotografía, respetándolo al mismo tiempo. Su solución fue la de hacer literalmente un espejo capaz de retener la imagen, nunca opaco (la fotografía no puede serlo), sino transparente y reflectante a la vez”¹⁶⁵.

Por otro lado, muchas de las imágenes de Wall están en cierta medida emparentadas con el Barroco, la gran era del drama pintado, donde la importancia del gesto es absoluta. Pero los gestos ceremoniosos, enérgicos, sensuales del Barroco han sido reemplazado en los retablos contemporáneos por unos gestos más mecánicos, compulsivos, reflejos, involuntarios, más rígidos, más violentos, en pequeñas acciones contraídas.

El propio Jeff Wall explica en “Gestus”¹⁶⁶ que en la fotografía escenificada o narrativa los gestos que parecen casuales o casi involuntarios pueden funcionar como emblemas, pueden tener la cualidad de lo simbólico. El gesto (refiriéndonos al gesto consciente, dramático) es una pose o acción que adquiere significado como

¹⁶³ De DUVE, Thierry: “Jeff Wall: pintura y fotografía”, en PICAUDÉ, Valérie/ARBAÏZAR, Philippe (eds.): *La confusión de los géneros en fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafia, Barcelona, 2004, pp. 36-57.

¹⁶⁴ GROYS, Boris: “Focus”, en *Jeff Wall*, Phaidon Press Limited, Londres, 2002, p. 65.

¹⁶⁵ De DUVE, Thierry, *Op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁶ WALL, Jeff: “Gestus”, en *Fotografía e inteligencia líquida*, Gustavo Gili, col. GG Mínima, Barcelona, 2007, pp. 7-11.

signo convencionalizado. Los gestos dramáticos, teatrales, son típicamente barrocos, y según Wall, expresan felicidad aún cuando están indicando sufrimiento. Sin embargo, hoy en día, la energía y la sensualidad de los gestos barrocos parecen haber sido reemplazados por movimientos mecánicos, reflejos, convulsivos, sincopados. En la mayor parte de las escenificaciones fotográficas de los últimos años, vemos cómo los gestos de los personajes parecen responder a respuestas maquínicas, casi violentas en su rigidez, a los diferentes estímulos a los que son sometidos en sus experiencias cotidianas, estereotipadas en las fotografías.



Jeff Wall: "Milk" (1984)

En fotografías como "Milk" (1984) el gesto singular es la clave de la escena, y se revela como una acción simbólica. En esta fotografía vemos a un personaje prácticamente estático, con la mirada perdida, sentado al sol en un rincón de un barrio. Su gesto, de contenida pero extrema tensión, acaba por explotar en la forma de un cartón de leche que se derrama por los aires... La imagen, con inequívocos aires de "street photography", funciona, sin embargo, como un cuadro simbólico de la opresión social a la que este individuo está sujeto, y el momento "congelado" por la fotografía cobra una significancia trascendente, más propia de la pintura.

Wall propone en los personajes una disociación de sí mismos, ya que nunca aparecen en la imagen como ellos mismos, sino como intérpretes del papel de otro, que puede ser (y probablemente sea) muy distinto de ellos. Los cuerpos de los personajes parecen retener una emoción, una pulsión contenida, dando lugar a los llamados “micro-gestos”. Cada escena constata una libertad reprimida, una rigidez social metaforizada en los gestos rígidos y las posturas a veces tensas de los personajes. Verdaderamente, Wall representa a través de estas disposiciones, el sufrimiento y la alienación contemporáneas, y lo hace desde una posición en parte melancólica, y en parte con una función didáctica, proponiendo algún tipo de esperanza.

Además de con el Barroco, Jeff Wall establece relaciones con algunos clichés relativos a las pinturas del siglo XIX, en cuanto a las relaciones intrínsecas dentro del espacio del cuadro, las relaciones con el espectador, y la polaridad entre hecho y ficción. Muchas de las imágenes más interesantes del artista canadiense (y también de otros artistas de la narrativa fotográfica contemporáneos a Wall) serían impensables sin el antecedente pictórico de **Edouard Manet**. Esta relación la encontramos en cuanto a las transformaciones históricas del concepto de imagen/cuadro, y por tanto, del concepto de unidad, así como de la crisis existente en las relaciones internas de la imagen. Conocemos a Manet como el paradigmático “pintor de la vida moderna”, y quizá haya sido también uno de los últimos pintores de la vida moderna. La pintura moderna, después, ya no puede proponerse del mismo modo como pintura de la vida moderna.

Jeff Wall vuelve a Manet para retomar la tarea en ese mismo punto, llevándolo a cabo mediante la fotografía para la creación de “imágenes dialécticas”¹⁶⁷. Una imagen de Wall perfectamente dialéctica es “The Storyteller” (1986), probablemente una de las mejores obras del autor. Una imagen dialéctica ha de presentar algún dualismo, y como brillantemente analiza Thierry de Duve¹⁶⁸, en “The Storyteller” los dualismos se multiplican. En la imagen, la posición del grupo de tres personas que encontramos en un lado de la imagen nos recuerda inmediatamente al “Almuerzo sobre la hierba”¹⁶⁹ (1863) de Manet, lo cual desencadena una serie de interrogantes y asociaciones acerca de la identidad y actividad de los personajes, y de por qué esa imagen de referencia aparece invertida, o de por qué entendemos esa fotografía como un cuadro.

En el Modernismo, ejemplificado por Manet, tiene lugar la fragmentación del ideal de integridad y armonía del cuerpo y su espacio. Las figuras que Manet representa son simultáneamente palpables, erotizadas, y desintegradas. Y la “amenaza” de la fotografía a la pintura residía precisamente en la revelación que provocaba, la revelación de un tipo de *correspondencia*. Este signo de lucidez cultural en Manet, nace de un proceso histórico en el que los antiguos conceptos de armonía y unidad del cuerpo y su espacio se destruyen por medio de la sociedad, y son reconstruidos por el artista en un estado ruinoso. En un modo fotográfico de reconstrucción, también Wall insiste en esta concepción de la imagen “occidental” como *ruina*.

¹⁶⁷ Walter Benjamin hablaba de la “imagen dialéctica” como una imagen que brilla, una imagen del pasado que puede fulgurar en el momento actual, posibilitando conocimiento. La imagen dialéctica puede operar como instrumento para una lectura crítica de la Historia, esto es, como el conversor de una narración ajustada a patrones particularistas y monocordes en una constelación en tensión constante (“Tesis de la filosofía de la historia” (1940), en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1989).

¹⁶⁸ Vid. De DUVE, Thierry: “Jeff Wall: pintura y fotografía”, en PICAUDÉ, Valérie/ARBAÏZAR, Philippe (eds.): *La confusión de los géneros en fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafia, Barcelona, 2004, pp. 36-57.

¹⁶⁹ El “Almuerzo sobre la hierba” de Manet fue un cuadro que agrupó los géneros de retrato, paisaje, y naturaleza muerta en una sola imagen, integrados bajo la unidad del plano pictórico.

Además, en la obra de Wall, aparte de referencias de pensamiento, planteamientos o “declaraciones de intenciones”, encontramos otras referencias directas en los mismos motivos o composiciones de las imágenes, a modo de *paráfrasis*. Por ejemplo, en su obra “Tatoos and Shadows” (2000), Wall realiza una especie de parodia de aquellos cuadros impresionistas que representaban escenas de ocio al aire libre, y nos hace preguntarnos acerca de la extraña relación del personaje asiático femenino con los otros dos personajes (los tres parecen existir en diferentes niveles de realidad). Pero esto mismo ocurre también en el “Almuerzo sobre la hierba” (1863), de Manet, donde también tiene lugar una relación enigmática entre los dos hombres y la mujer desnuda del primer plano. Con elementos que también nos remiten a Monet y Seurat, el cuadro de Wall toma sin embargo, un cariz de análisis sociológico, en el sentido de representar una muestra concentrada de grupo contemporáneo que disfruta simultáneamente de una tarde de verano, cuyos componentes están, a su vez, aislados individualmente, en silencio.



Jeff Wall: “Tatoos and Shadows” (2000)

“Tatoos and Shadows” surge de algo que Wall observa (“algo visto”) cerca de su casa en una tarde mientras pasea por allí: tres o cuatro personas cubiertas de tatuajes sentadas bajo un árbol, a través de cuyas hojas se cuelan los rayos de sol, proyectándose sobre los cuerpos de estas personas. A Wall le llama la atención el efecto de esos tatuajes naturales que la luz hace sobre los cuerpos tatuados con tinta, y piensa que es algo que resulta muy fotogénico. En el siguiente verano, Wall reconstruye ese efecto, esa impresión, de una manera calculada, fría. Sitúa a tres personas, en vez de cuatro, y busca un lugar que le parece picotricamente

más interesante. Pero igualmente surge de un momento real, de modo que la reconstrucción es la transformación que conduce a algo creíble, en este caso.

Wall no fotografía algo concreto, y, como un pintor ante el proyecto de un cuadro, se toma en serio la responsabilidad de elaborar una imagen. El evento que fotografía Wall no ha ocurrido realmente como tal; es un evento que el autor ha visto en algún momento, tal vez de otro modo, pero lo que nosotros vemos no es nunca lo que efectivamente él ha visto. El artista reconstruye una relación de elementos basándose en una experiencia (real o simbólica) que deriva en varios grados de algo visto, pero que condensa en algo más parecido a una pintura que a un documento fotográfico.

5.3. TEATRALIDAD Y ANTITEATRALIDAD: RELACIONES CON EL ESPECTADOR

En *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), Michael Fried no sólo realiza análisis de obras y artistas, sino que también da cuenta del proyecto más amplio de una parte significativa de la fotografía contemporánea. Y este análisis se convierte, en cierto modo, en una reafirmación que celebra sus propias convicciones más profundas como crítico e historiador. Desde los años 60-70, Fried ha argumentado que la pintura moderna se caracteriza por su autorreferencialidad, rechazando cualquier seducción abierta al espectador.

El concepto de “ensimismamiento” (“absorption”) que caracteriza un tipo de pintura del siglo XVIII da paso con Manet a la “confrontación” (“facingness”), un reverso radical, pero también una continuación de este interés en mantener al espectador en una distancia. En cuanto a las obras que establecen una relación menos clara o determinada con el espectador, Fried se refiere a ellas casi como culpables de un mal que él llama “teatralidad”. Sin embargo, podemos rebatir esto, señalando que en el arte puede haber una buena teatralidad y una mala teatralidad, y que tanto en la pintura figurativa del XVIII como del XIX encontramos obras maestras que ignoran al espectador, y otras que lo confrontan directamente.

Fried defiende la idea de que el arte moderno tiende a despegarse del espectador, creando sus propias leyes y lógica, y en *Why Photography Matters as Art as Never Before* intenta convencernos de que los trabajos de Gursky, Wall, Struth, Demand y otros son una reafirmación de su campo artístico preferido. Según él, cuando las figuras de las fotografías no nos miran, están implicados en estados de “ensimismamiento”, y cuando están dirigidos a fuera del cuadro, son eco de las figuras de Manet, en una idea de “confrontación”, que se puede entender como el reverso del ensimismamiento.

A continuación expondremos estas cuestiones y veremos en qué medida la fotografía actual se implica en estos debates de la tradición pictórica, reelaborando antiguas ideas y aportando nuevos enfoques.

5.3.1. El debate teatral en la modernidad

Diderot, al escribir acerca de la pintura de género en la Francia del siglo XVIII, abre un influyente debate sobre la teatralidad en el arte, y define el *tableau* como una unidad formal auto-contenida de una imagen que captura el potencial inminente de un instante en el tiempo.

Para transmitir la esencia del evento descrito en los términos de Diderot, una obra de arte debía sobreponerse a la teatralidad inherente a la representación (definida por la separación de imagen y espectador), facilitando así la absorción del espectador dentro de una comprensión compartida de un orden social coherente. Según Diderot, la imagen socialmente relevante y, por tanto, “auténtica”, debía ser observada por el espectador, pero no parecer dirigida a él.



Jean Baptiste Simeon Chardin: "Une dame qui prent du thé" (1735)

Como explica Michael Fried en *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*¹⁷⁰, "en la primera mitad de la década de 1760 e incluso antes, fue necesario adoptar una serie de medidas deliberadas y extraordinarias con el fin de persuadir al público contemporáneo de que los personajes estaban ensimismados en el mundo del cuadro. Como consecuencia, desaparecerá la representación de la vida cotidiana. Este acontecimiento capital inaugura en el ámbito de la representación una serie de desapariciones que, en su conjunto, constituyen la base ontológica del arte contemporáneo"¹⁷¹.

La evolución de la representación del **ensimismamiento**¹⁷² ("absorption", según el término original de Fried) provoca un cambio fundamental entre la relación entre pintura y espectador. Según las ideas de Diderot

¹⁷⁰ La versión original de esta obra tiene como título *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*, 1ª ed., Berkeley, University of California Press, 1980.

¹⁷¹ FRIED, Michael: *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*, A. Machado Libros, Madrid, 2000, p. 80.

¹⁷² La representación convincente del ensimismamiento implicaba la inconsciencia del protagonista o protagonistas de la imagen del cuadro hacia aquello que no fuese el objeto de su atención. Entre los objetos de su atención no estaba incluido el espectador situado ante el cuadro, para así mantener la ilusión de ensimismamiento. Entre los estados de ensimismamiento descritos en cuadros, encontramos el sueño, la concentración, la distracción, el abandono sexual...

alrededor de 1760, era necesario neutralizar la falta del espectador, señalando que el propio cuadro no la había olvidado. En la pintura existía una convicción de origen aristotélico según la cual el arte de la pintura consistía en la representación de una acción humana significativa. Esta doctrina se recupera en la mitad del siglo XVIII, donde se establece una jerarquía de temas en la pintura y se reafirma la supremacía de la pintura de Historia¹⁷³. El poder de la pintura para conmover al espectador estaba en función del poder que ejercía el tema elegido en la vida real. Según Diderot, “la pintura es el arte de llegar al alma a través de los ojos. Si el efecto se detiene en los ojos, el pintor no la habrá recorrido”¹⁷⁴.

La importancia del tema y las relaciones acción-pasión generan una nueva concepción explícitamente dramática de la pintura, en cuanto a la apreciación de los valores y efectos de lo dramático como tal. En esta concepción destacan principalmente dos elementos: una *preocupación por la unidad pictórica* (por la necesidad causal de cada elemento del cuadro, y de la evidencia e instantaneidad de las relaciones), y de la realización ontológicamente anterior, literal y ficticia, entre *pintura y espectador*.

Las teorías de Diderot son de una tendencia radicalmente anti-rococó que defiende la inteligibilidad y unidad temporal de la escena, y establecen que el cuadro ha de ser un *exemplum virtutis*, en el que ha de eliminarse cualquier incidente que no contribuya a la acción dramática y expresiva. En relación a esta idea pictórica, el conde de Shaftesbury describe el *tableau* (“*tablature*”) como “cualquier obra que sea realmente “única”, que pueda abarcarse con la mirada, elaborada según un proyecto, significado o diseño únicos; una obra que constituya un todo real, en razón de las relaciones mutuas y necesarias que se establecen entre sus distintas partes, como los miembros del cuerpo natural”¹⁷⁵.

Diderot da prioridad a unas relaciones determinadas entre pintura y espectador, en las cuales el pintor ha de atraer, atrapar y extasiar al espectador¹⁷⁶. Sin embargo, la presencia del espectador no está garantizada; puede ser explotada o descuidada, a gusto del autor. Para Diderot, el interés del cuadro debe estar centrado en los personajes, en una idea de que en la representación dramática el espectador debe de ser tratado



Jean Baptiste Greuze: “Un écolier endormi sur son livre” (1755)

¹⁷³ FRIED, Michael: *El lugar del espectador* (Op. cit.), p. 93.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 94.

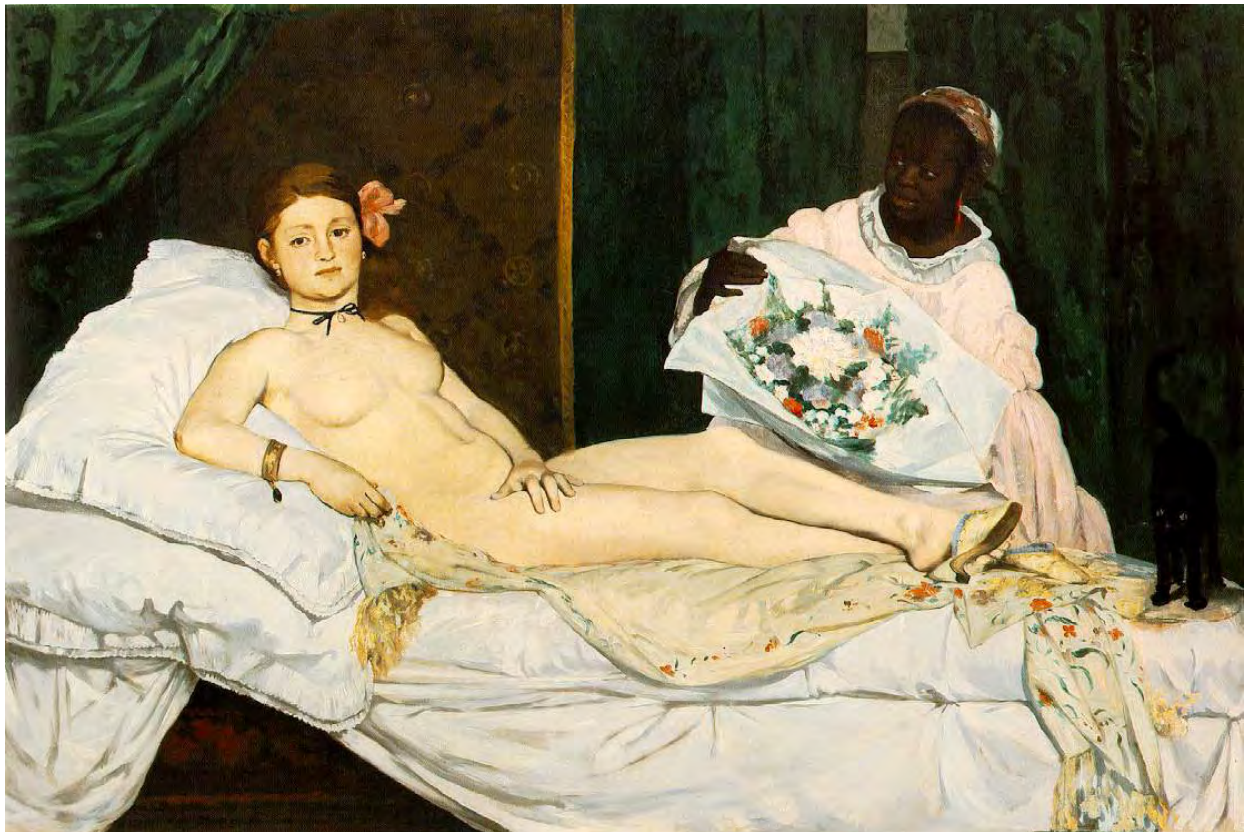
¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹⁷⁶ FRIED, Michael: *El lugar del espectador*, (Op. cit.), p. 115.

como si no existiese: “Un tableau es algo visible, puede decirse que existe sólo desde el punto de vista del espectador. Pero precisamente por esto, para convencer al espectador de que los propios actores ignoran su presencia”¹⁷⁷.

Para Diderot, la función principal del *tableau* no consiste tanto en llegar al público teatral o explotar su visualidad, sino más bien en *neutralizar* esa visualidad (aunque, paradójicamente, el cuadro está hecho para ser visto). La exigencia del realismo defiende la inexistencia del público, precisamente no prestando atención al espectador. Sin esta ilusión, ninguna forma de realismo escénico podría provocar la experiencia dramática que busca Diderot.

En definitiva, en la época de Diderot tiene lugar en la pintura la constitución de un nuevo tipo de espectador: un sujeto cuya esencia consiste precisamente en la propia convicción de su ausencia en la escena de la representación, en una defensa de la “antiteatralidad” (algunos pintores que ejemplifican esta tendencia son Greuze y Chardin). Esta ficción suprema de la inexistencia del espectador (la “**tradición ensimismada**”) en la pintura occidental será predominante desde 1750 hasta la llegada de Manet y Courbet.



Edouard Manet: “Olympia” (1863)

Es en esta esfera en la que la modernidad entra un siglo más tarde con las pinturas de **Manet**. “Dejeuner sur l’herbe” y “Olympia” (1863) primero, y más tarde “A Bar at the Folies-Bergère” (1882), no sólo se tomaron

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 116.

libertades en cuanto a la composición y a los asuntos que tratan, sino que además se dirigen al espectador directamente, como individuo único.

En *Manet's Modernism*¹⁷⁸, Michael Fried analiza la revolución que Manet introduce en la pintura, inaugurando la pintura moderna en la década de 1860, estudiando especialmente el “retrato-tableau” (“portrait-tableau”) y su nuevo modo de dirigirse al espectador, en una relación de confrontación (Fried emplea, en inglés, el término “facingness”). El trabajo de Manet está estrechamente relacionado con la ruptura de la modernidad, concretamente con la ruptura de la tradicional autoridad de la representación cultural, y con el punto en el que la pintura se vuelve auto-consciente, reconociendo su propio artificio. Y en estas cuestiones, la pintura empezó a representar los espacios fracturados y las relaciones de la cultura industrializada.

Algunas pinturas famosas de Manet y Courbet resultan modernas y radicales precisamente porque subvierten por completo el juego del ensimismamiento: “Olympia” y la famosa excursionista están desnudas, y no en vano miran hacia el espectador (no sabemos si en un sentido de “oferta” o “demanda”). De repente, los viejos acuerdos estables entre observador y objeto parecen renegociarse, y desde entonces ya nunca se han vuelto a acomodar. De hecho, como veremos, una gran parte de la fotografía artística de los últimos 30 años ha estado trabajando sobre este tema.

5.3.2. Teatralidad y ensimismamiento en la fotografía actual

En *Las técnicas del observador*¹⁷⁹, Jonathan Crary explica cómo en el siglo XIX la pintura tiene un impacto cultural mucho menor del que se le ha sido adscrito. El cambio en los modos perceptuales ocurre fuera de la pintura, favorecida por experimentos en el campo de la luz y de la visión durante el siglo XVIII, que se convertirían en la base de nuevas ciencias de física y psicología.

La naturaleza de la subjetividad social cambia durante este período, pasando de lo que era una perspectiva fija y situada en un orden social estable en los tiempos de Diderot (representado por la *camera obscura*), a otra que implica la integración de elementos fragmentados y móviles (representado por elementos y lentes que surgían de los experimentos con la visión). Para Jonathan Crary, los avances en la pintura son manifestaciones del desarrollo científico, psicológico y social subyacente.

La popularización de las imágenes fotográficas tiene un papel importante dentro de este cambio cultural, en concreto en lo relacionado en cómo la gente se ve a sí misma; la fotografía facilita una consciencia de la identidad individual. Su ascensión tiene lugar a la vez que la de la industria, la producción en masa, y los museos públicos, así como el reto de régimen fijo de privilegios asociado a las divisiones de clase social establecidas.

Mientras que la pintura podía transmitir la idea de absorción/ensimismamiento en un espacio cultural coherente, la fotografía, sin embargo, nunca pudo. La fotografía siempre ha sido parcial, y siempre ha

¹⁷⁸ FRIED, Michael: *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

¹⁷⁹ CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, CENDEAC, col. Ad Literam, Murcia, 2008.

incluido un espectador que la mirara. En gran medida, la fotografía es un arte de las apariencias, que se parece y a la vez participa en las relaciones fragmentadas de cultura y significado. La verdad y la ficción se mezclan en la fotografía, y hasta el siglo XX, donde la técnica avanza lo suficiente para que la velocidad del disparo permita la ilusión de un momento robado en el tiempo, no aparece por completo la idea de verdad documental.

En general las fotografías (incluso las manipuladas) nos dan una impresión de que estamos viendo alguna parte del mundo y compartiendo esa visión de él con el fotógrafo que lo vio primero a través de su objetivo. Podemos dejarnos llevar fácilmente en las escenas por cómo imaginamos que se hizo la fotografía, y una buena parte del significado que estas imágenes tienen para nosotros tiene que ver con cómo desempeñamos los roles que se proyectan en ellas. Estas incursiones en las imágenes no están, de ninguna manera, confinadas a las fotografías, sino que también ocurren en la pintura (recordamos que Michael Fried ha desarrollado teorías extensas y detalladas sobre ello, en relación a la pintura francesa del siglo XIX y su influencia en la modernidad en general), pero la cámara tiene una perspectiva que nos ofrece un mundo familiar en el que nuestro propio punto de vista se muestra siempre perfectamente apreciable.

Básicamente, nos encontramos con dos historias principales acerca de la tarea de hacer fotografías. Una de ellas habla de “momentos congelados de vida”, y está asociada al foto-reportaje, a la “street-photography”, a las fotografías documentales, familiares, instantáneas... La habilidad de la fotografía moderna se aprovecha para capturar alguna faceta de cómo se ve el mundo en un lugar e instante dados. El fotógrafo puede realizar varias exposiciones desde numerosos ángulos y manipulaciones con lentes, pero siempre tratará de buscar y dar forma al “momento decisivo” en el que en la escena se manifieste un significado máximo. El grano, el contraste, el enmarcado de la imagen con algunos objetos cortados, o la borrosidad pueden ser signos de autenticidad del testimonio de la captura “no-planeada” de ese instante de vida no-planeado.

En otra versión de esta historia básica, hay un momento en el que el fotógrafo mira a través del objetivo y ve la escena que al final aparece en el papel o la transparencia. El fotógrafo es, por tanto, el primer observador de la escena, y nosotros como espectadores nos imaginamos a nosotros mismos con nuestros ojos en el lugar donde se miró por la lente. Este posicionamiento en la escena no es sólo físico, es también un posicionamiento moral: esto es, podemos deducir cuál es la intención artística (o documental, o irónica...) de la actitud del fotógrafo, de su mirada.

La historia alternativa de esta tarea de hacer fotografías contrasta con la anterior, asemejándola más con, por ejemplo, la pintura al óleo compuesta en estudio. Aquí no se deja nada al azar, nada ocurre por casualidad, y el espectador puede, si quiere, preguntarse por qué cada detalle está exactamente como está. Es lo que se ha llamado un *tableau-vivant*. Aún así, se diferencia de la pintura en que todos los objetos que aparecen en la imagen son vistos a través de la cámara en una sola exposición, y no sólo en la imaginación del artista.

Durante las guerras mundiales y el período de entreguerras, la necesidad de inmediatez de las imágenes que debían circular globalmente y la ausencia de ilusión (la desilusión) en fotografía son predominantes. El resultado de esto es el rechazo general a las representaciones teatrales, consideradas frívolas diversiones burguesas (sin embargo, tan populares en los inicios del medio). La tendencia anti-teatral aparece, por ejemplo, en las subversiones absurdas del dadaísmo y en el teatro no ilusionista de Bertolt Brecht, entre

otros. La fotografía es utilizada principalmente para transmitir información en los medios, asumiéndose su objetividad y relación con la experiencia directa de las cosas. Esta tendencia anti-teatral continuaría después de las guerras.

A finales de los años 60 se articulan dos tendencias anti-teatrales que, aunque no estaban específicamente relacionadas con la fotografía, sí que contribuyen a definir a este medio, justo en el momento en que comienza a considerarse ya parte del arte contemporáneo a través de prácticas conceptuales y de performance.

Michael Fried expresa una de estas tendencias o ideas en una conocida polémica contra la teatralidad que encuentra en el minimalismo (Fried argumenta que este movimiento era teatral en tanto que es consciente de sus objetos, de sus significados indeterminados y sus formas seriales repetitivas que demandan un público que complete la obra). Fried, al igual que Diderot, defiende el concepto de ensimismamiento en la obra de arte, de manera que ésta debe comunicar un todo unificado de una manera completa e instantánea. Fried critica de los objetos minimalistas el que proyecten su presencia al espectador, anticipando el rol del cine en la práctica artística contemporánea (sin embargo, Fried considera que el cine escapa a la condición teatral porque tiene lugar en un espacio cerrado y oscuro, que “absorbe” al espectador).

En la segunda vertiente de la anti-teatralidad, Guy Debord y los situacionistas identifican el ensimismamiento que defiende Fried como un factor negativo relacionado con el espectáculo del capitalismo. Debord considera que la sociedad moderna capitalista ha producido una cultura consumista dominada por imágenes, y que el consumidor se ha reducido a la figura pasiva del espectador¹⁸⁰.

La posición formalista en teoría del arte desarrolla el “concepto de exclusión del tiempo” de las artes plásticas (se ha formulado una contraposición entre las artes literarias como “artes del tiempo”, y las “artes del espacio”). Conforme a la posición formalista, la obra de arte plástica habría de pensarse en términos de “atemporalidad”, o, en caso de existir alguna temporalidad, debía ser en coherente con su naturaleza (instantáneo). En el siglo XX, Clement Greenberg defiende la instantaneidad como ideal normativo para la pintura.

Desde los años 70, Michael Fried (a quien se le han imputado posiciones formalistas, como el “principio de exclusión del tiempo”) ha reconocido la importancia del tiempo para las artes plásticas (en especial la pintura) y ha desarrollado como crítico e historiador de arte un discurso sobre **modos de temporalidad en la representación pictórica figurativa**, modos que serían independientes de la temporalidad literal o duración real del acto de contemplación o exhibición de la obra.

En *Manet's Modernism*, Fried describe las dos modalidades extremas (hay que apuntar que entre ambas caben combinaciones y grados) de representación temporal en la pintura: la modalidad “durativa” y la modalidad “instantánea”.

¹⁸⁰ El arte, según Debord, no podía cambiar la situación, pero podía, sin embargo, hacernos conscientes de ello y presentar alternativas. Luego, Guy Debord fomentaría un programa revolucionario en el que los artistas evaluarían la arquitectura arraigada en un centro urbano a través de la exploración psico-geográfica (la “deriva”, un método de estudio de las escenas, influencias, y sucesos azarosos que definen una ciudad y sus márgenes), para después desarticular la unidad a través de la recombinación lúdica de elementos en una constante parodia del original (*détournement*).

5.3.2.1. Modalidad “durativa”

La **modalidad “durativa”** significa que lo que aparece descrito en un cuadro tiene una duración literal, subsistiendo relativamente sin cambios, suspendido en el tiempo. Está ligada a una ilusión de duración y estabilidad de los objetos o acciones representados, e invita a una exploración y contemplación gradual.

Esta modalidad está relacionada con **temas absortivos**¹⁸¹, como los bodegones o los paisajes, o acciones mantenidas en el tiempo que sugieren la duración de lo representado. Ejemplos de pinturas trabajadas en esta modalidad son diversos cuadros de Caravaggio, Chardin, Greuze, Millet, y de autores más recientes como Edward Hopper. La estrategia de la modalidad absorptiva, además de proporcionar la ilusión de duración y permanencia de la acción en el tiempo, favorece la curiosidad del espectador acerca de la escena, en la que, de alguna manera, desea entrar silenciosamente para no interrumpir ese estado ensimismado.



Jeff Wall: “Adrian Walker, Artist, Drawing From an Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver” (1992)

En la fotografía escenificada actual encontramos múltiples ejemplos que desarrollan esta modalidad durativa, relacionando la construcción fotográfica con la tradición pictórica en lo referente a las relaciones

¹⁸¹ Los temas llamados “absortivos” son representados por escenas en las que tienen lugar acciones (o no-acciones) que se mantienen en el tiempo, sin que apenas nada cambie. Si hay personajes en la escena, éstos se encuentran enfrascados (“absortos”) en alguna actividad o distracción que los mantiene ensimismados y, por tanto, inconscientes de estar siendo observados.

de las figuras del cuadro con el espectador. Precisamente, uno de los dispositivos pictóricos de la fotografía narrativa para generar una ansiedad o intriga acerca del significado de una imagen consiste en describir figuras cuyas caras no podamos ver, ensimismados en actividades que dejan al personaje sin explicar.

Jeff Wall cuenta con un buen número de obras fotográficas que representan escenas en las que el personaje o personajes aparecen completamente enfrascados en una actividad con una duración temporal que intuimos dilatada, y por tanto, no se muestran en ningún modo conscientes de que están siendo fotografiados (y menos aún de la presencia de un espectador).

Entre ellas, destacan obras como la (extensamente) titulada “Adrian Walker, Artist, Drawing From an Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver” (1992). La escena, puramente descriptiva, muestra a un hombre sentado un poco de espaldas al plano del cuadro, dibujando un ejemplar de brazo humano en una mesa al lado de una ventana.

El protagonista de “Adrian Walker...” aparece inmerso en el “absorption mode” que señala Michael Fried, como el mismo Wall apunta:

“No creo que esté necesariamente claro que *Adrian Walker* sea un retrato. Creo que hay una fusión de un par de posibles modos de mirar a la imagen genéricamente. Uno consiste en que es una imagen de alguien inmerso en su ocupación y que no presta ninguna atención, ni responde al hecho de que esté siendo observado por el espectador. En el interesante libro de Michael Fried sobre el ensimismamiento y la teatralidad en la pintura de finales del siglo XVIII, habla de diferentes relaciones entre las figuras en los cuadros y sus espectadores. Él identificó un “modo absorptivo”, ejemplificado por pintores como Chardin, en el cual las figuras están inmersas en su propio mundo y actividades y no muestran consciencia alguna del constructo de la imagen y la necesaria presencia del espectador. En las imágenes ensimismadas, estamos mirando figuras que no están “representando” su mundo, solo “estando en” él. Ambos, por supuesto, son modos de actuación. Creo que *Adrian Walker* es “absorptivo.”¹⁸²

Esta escena, en realidad representada para ser fotografiada por Wall, es muy similar a la escena cotidiana del personaje que aparece en la imagen (en verdad llamado Adrian Walker, y de hecho, un estudiante de la Universidad de British Columbia alumno de Wall, que pasaba largos períodos de tiempo dibujando). Simplemente, el artista acuerda con el modelo el desarrollar esa actividad para la fotografía, sin apenas intervenir en la acción (acaso sólo cambiando algunos elementos u objetos): Esta imagen pertenece al estilo que Jeff Wall ha llamado “near documentary” (lo “casi documental”).

“Adrian Walker...”, en efecto, encarna el modo ensimismado en su forma clásica. Como establecía Diderot, un personaje completamente absorto en una acción, estado mental o sentimiento es inconsciente de cualquier otra cosa que no sea el objeto de su ensimismamiento, empezando por el espectador situado ante la imagen.

Al igual que “Adrian Walker...”, también otras obras del mismo artista, como “Untangling” (1994), “After *Invisible Man* by Ralph Ellison, the Prologue” (1999-2001), o “Morning Cleaning, Mies van der Rohe

¹⁸² “Jeff Wall in Conversation with Martin Schwander”, en WALL, Jeff: *Selected Essays and Interviews* (1994), The Museum of Modern Art, Nueva York, 2007, p. 230.

Foundation, Barcelona” (1999), junto otras obras de diferentes fotógrafos que comentaremos a continuación, son muestras que desarrollan la antiteatralidad pictórica en la escenificación fotográfica actual.

En la serie de **Frances Kearney** titulada “Five People Thinking the Same Thing” (1998), cinco individuos aparecen enfrascados en actividades sencillas dentro de espacios domésticos. Los pensamientos que parecen preocupar a estas personas no-identificables nunca son revelados, dejando que la imaginación del espectador llegue a explicaciones a partir de los sutiles y sencillos gestos y espacios de los personajes.

Esta misma estrategia la utiliza **Hannah Starkey** en “March” (2001), para dar a la figura de la mujer sentada en un extraño bar oriental un aire surreal y misterioso (los cabellos largos y grises arremolinados sobre el hombro de la mujer, y el mural de peces pintados en la pared dan la vaga sugerencia de una sirena). Sutilmente, Starkey dota a una escena por lo demás corriente, de un toque fantástico que embellece lo ordinario y despierta la imaginación.



Hannah Starkey: “March” (2001)

Tanto en la imagen de Frances Kearney como en la de Hannah Starkey, las figuras que nos dan la espalda, absortas en sus pensamientos inaccesibles, hacen que configuremos el significado a partir de un proceso dinámico de conexiones entre los espacios y los objetos que rodean a los personajes, especulando acerca de su carácter.

También encontramos estados ensimismados en las fotografías de **Erwin Olaf**, especialmente en las series “Hope”, “Grief”, o la reciente “Hotel”, que el autor impregna de un alto grado de condensación (y ambigüedad) narrativa y de sensación de tiempo suspendido, de tensión dramática no desarrollada que hace

pensar en alguna película cuya narración resulta imposible de reconstruir. Con unos ecos a pintores como Edward Hopper (maestro en el manejo de temporalidades ensimismadas y durativas) o Norman Rockwell, Olaf echa mano del recurso de la temporalidad absorptiva para ofrecer unas imágenes que siempre hablan, al final, de estados introspectivos de absoluta soledad, abatimiento, incomunicación....



Frances Kearney: Fotografías de la serie "Five People Thinking the Same Thing" (1998)



Erwin Olaf: "The Hairdressers" de la serie "Hope" (2004/2005)

Las fotografías de la serie “Abandon” (2006) de **Jeff Bark** también recrean estos estados de abandono, como el propio título apunta: abandono existencial y también abandono temporal. La ausencia de una narrativa directa en cada *tableau* plantea situaciones de introspección personal, creando estados implícitamente eróticos, ambiguos y frágiles, que el espectador observa con la cautela de quien no quiere interrumpir esas escenas de intimidad individual.



Jeff Bark: “Untitled (Dusk)”, de la serie “Abandon” (2006)

Pero especialmente resulta evidente y acertado el recurso de la temporalidad absorptiva en todos y cada uno de los proyectos del joven artista **Jesús Madriñán**, cuyas impecables fotografías recrean atmósferas casi oníricas, un juego perverso entre realidad e irrealdad. Madriñán, a través de las poses estáticas y estados ensimismados, convierte a los protagonistas en verdaderos maniquíes, con una sensación de humanidad artificial. Al autor le interesa explorar la carga psicológica de los personajes, que siempre aparecen inmersos en estados melancólicos, apagados o distraídos. A través de la combinación de estos estados absorptivos con atmósferas inquietantes y oníricas, Madriñán reflexiona sobre los nuevos modos en que se conforma la realidad del ser humano contemporáneo.

En casi todas sus series fotográficas, Jesús Madriñán presta atención a estados ensimismados que tienen lugar en espacios domésticos o en espacios públicos solitarios y silenciosos (como las salas de espera de hospital en “La Espera/The Waiting”). En su última serie, titulada “Looking for Something” (2011), Madriñán

explora los estados introspectivos de personajes en lugares nocturnos concurridos y ruidosos, como bares y discotecas, en los cuales los personajes protagonistas se encuentran, paradójicamente, aislados y solitarios.



Jesús Madriñán: Fotografía de la serie “Looking for Something” (2011)



Jesús Madriñán: Fotografías de la serie “La Espera/The Waiting” (2009)

Con las estrategias de ensimismamiento, Jesús Madriñán intenta retratar el silencio, y convertir al ser humano en un elemento artístico, provocando reflexiones y sensaciones artísticas a partir de detalles cotidianos e historias reales (surgidas de su propia experiencia) que son ficcionalizadas y estilizadas. Fragilidad, levedad onírica, y un silencio que contagia toda la escena son características que se derivan de estos estados absorptivos predominantes en sus fotografías. El resultado son imágenes con un halo de artificio, enigmáticas, que obligan al espectador a resignificar con la mirada las historias que contempla a medias, suspendidas en una especie de presente eterno.



Jesús Madriñán: Fotografía de la serie “La Audiencia/The Audience” (2009)

5.3.2.2. Modalidad “instantánea”

La **modalidad “instantánea”** implica un espacio pictórico orientado hacia el espectador, y se caracteriza por la cualidad que Fried ha denominado “facingness” (podríamos traducirla como “cualidad de confrontación”), que es un aspecto relevante en el concepto de ilusión de presente; el espectador experimenta la ilusión de estar observando un instante que puede captar de un vistazo.

A la modalidad instantánea le corresponden **temas dramáticos**, en los que la acción descrita no es repetitiva ni sostenida en el tiempo, sino que tiene una duración puntual, dando la sensación de instante único, de un momento significativo que se entiende dramáticamente. En la pintura de temas dramáticos, destacan, por ejemplo, los cuadros de Jacques-Louis David, como “El juramento de los Horacios” (1784).

En la fotografía escenificada actual, encontramos obras que representan esta modalidad instantánea y temas dramáticos, expuestos justamente de un modo que hace que el espectador se sienta, de alguna manera, implicado en la escena.

En fotografías de la serie “Family Docudrama” (1980-1983) de **Eileen Cowin**, nuestro acceso a la imagen es el de un espectador (un tanto inoportuno) que de repente entra en la escena en el mismo momento en que algo (indeseado) está ocurriendo. El trabajo de Cowin plantea estrategias narrativas y representacionales que continúan la tradición de un tipo fotografía (íntimamente ligado a la pintura) que pasa por Henry Peach Robison, Oscar G. Reijlander o Duane Michals, y que además resulta también cercana a trabajos de Cindy Sherman o a los “espacios perversos”¹⁸³ de los que habla Victor Burgin.



Eileen Cowin: Fotografía de la serie “Family Docudrama” (1980-1983)

Las fotografías de Cowin exploran simbólicamente relaciones interpersonales en escenarios de la vida doméstica. Estas relaciones incluyen momentos de tensas confrontaciones, interludios románticos, infidelidades descubiertas, rivalidades fraternales... Las sensaciones emocionales o psicológicas estimuladas por estas imágenes son intensamente generadas por los dispositivos visuales de los gestos y poses que la autora incorpora en las fotografías. En el caso de Cowin, encontramos numerosos precedentes y paralelismos en el enfoque del relato visual respecto a la Historia del arte, que van desde los *tableaux vivant* históricos hasta medios contemporáneos como el

cine o la televisión. Existen similitudes temáticas intencionadas entre sus fotografías y pinturas específicas, similitudes que no son exclusivamente formales, sino que también afectan a una determinada implicación con la idea de momentos puntuales (que a veces pasan desapercibidos) que han tenido lugar en un presente y que han sido capturados. Con una estética con ecos de la instantánea doméstica, las fotografías de la serie “Family Docudrama” son principalmente escenas construidas que describen momentos curiosos y provocativos de acciones interrumpidas. Como la propia palabra “docudrama” implica, estas fotografías son versiones ficcionalizadas y dramatizadas de eventos reales, y están construidas de forma que parezcan factuales, “instantáneas”.

Las fotografías de esta serie de Cowin encarnan precisamente la antítesis del “momento decisivo”; están estructuradas como una articulación de acciones entre los personajes, en un modo que resulta simultáneamente específico y abstracto. El efecto de cada imagen provoca la idea de que precisamente en cada escena está teniendo lugar un acontecimiento singular, dando al espectador la sensación de que está asistiendo a un momento crítico y significativo, ilusoriamente congelado en esa misma circunstancia recreada

¹⁸³ Un ejemplo de uno de estos “espacios perversos” apuntados por Victor Burgin lo comentaremos más adelante en el presente capítulo, a través de una fotografía de Helmut Newton en la que se dan unas relaciones particulares en la escena.

a través de poses y gestos, y que no habría estado disponible un segundo antes ni un segundo después. En esta serie, el elemento teatral se ha hecho explícito para enfatizar la sensación de acción significativa: las poses son altamente expresivas y simbólicas, los personajes posan iluminados contra un fondo oscuro y ensombrecido que los resalta, y las situaciones sugieren las convenciones de géneros como el cine negro.

Las imágenes de Eileen Cowin demuestran la resonancia narrativa emocional, visceral e intelectual en el *tableau* fotográfico. Además, cruzan la frontera del tiempo y superan la ilusión de instantaneidad incluyendo descripciones estereotipadas y aspectos tangibles de la vida humana que resultan, a la vez, universales. Estas cuestiones, deseos y miedos pueden ser deducidos a partir de las relaciones tácitas expresadas por el gesto y el lenguaje corporal de los personajes.



Cindy Sherman: "Untitled Film Still #84" (1980)

Cindy Sherman también desarrolla hábilmente la modalidad instantánea en sus "Untitled Film Stills". Estas fotos fijas cinematográficas y construidas dan una sensación de "momentos puntuales" a partir de los cuales estamos invitados a deducir una historia (a veces, lo interesante no es lo que se ve en la imagen, sino lo que se cuenta o se imagina de lo que se ve...). Cada una de las imágenes de esta serie es presentada como una congelación instantánea de una acción teñida de resonancias sentimentales. Una condición interesante de estas fotografías es que sugieren escenas que creemos haber visto en películas de género, pero que hemos

olvidado completamente: los momentos descritos se nos hacen familiares, pero a la vez son verdaderos misterios. Las poses dinámicas, las expresiones y gestos sutiles, y los encuadres aparentemente descentrados dan esa idea de disparos casuales. Además, el granulado de las copias físicas es muy grueso, lo cual aporta una apariencia de instantáneas clandestinas, “robadas”.

Sherman brillantemente reflexiona acerca de la ambivalencia de la fotografía como medio artificial que registra y congela el devenir de los acontecimientos a través de instantes y momentos puntuales y mutables. Estos momentos descritos en los “Untitled Film Stills” son frecuentemente momentos dramáticos, tensos, a veces con una amenaza acechante, a veces con un erotismo encubierto, de decepción, siempre a punto de romper un equilibrio o un estereotipo calculado. La fotografía, en este caso, funciona como un medio idóneo para mantener la tensión entre instantánea y relato.



Joshua Hoffine: “Cellar”, de la serie “After Dark, My Sweet” (2008)



Holly Andres: “The Red Purse”, de la serie “Sparrow Lane” (2008)

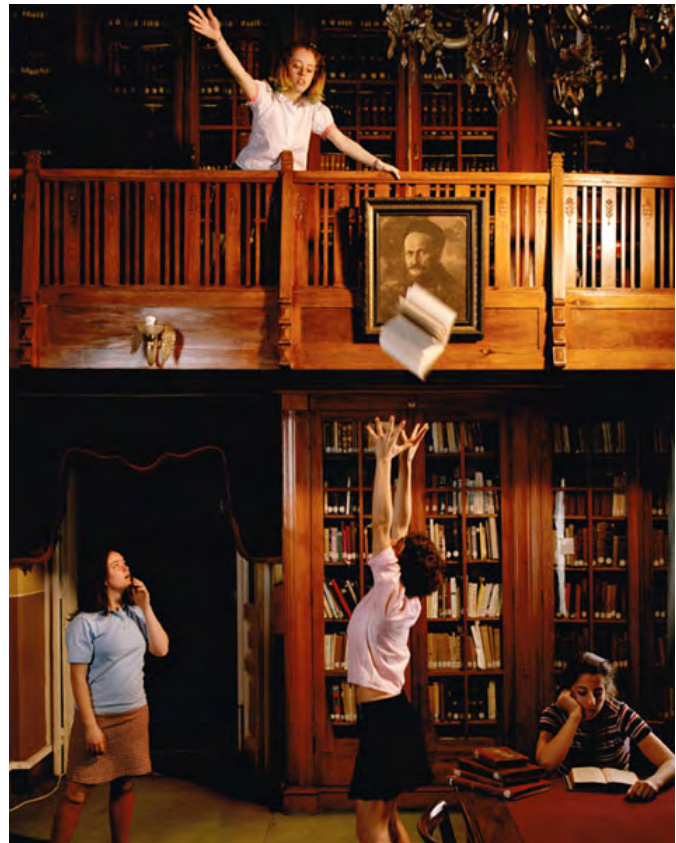
Esta idea de instante, de momento dramático del que somos testigo privilegiado, lo encontramos en las fotografías de **Joshua Hoffine** y de **Holly Andres**. En las fotografías de la serie “After Dark, My Sweet” (2008) de Hoffine, se escenifican momentos de máxima tensión en los que protagonistas infantiles son asustados por alguna presencia monstruosa, o están a punto de encontrarse con ella (las niñas no ven *todavía* a estos *zombies* o monstruos, pero nosotros como espectadores con un punto de vista favorecido, los vemos acechando en la escena).

En la serie “Sparrow Lane” de Andres, también asistimos a momentos puntuales, críticos; los instantes precisos (y dramáticos) donde está teniendo lugar un descubrimiento. En las fotografías de esta serie, las protagonistas (también niñas o preadolescentes), a la vez traviesas y encantadoras, curiosas y silenciosas, exploran los confines de una casa plagada de connotaciones freudianas, y topan con diversos talismanes de la vida cotidiana que representan, de modos diferentes, los precipicios de la femineidad: Un bolso abierto, un cojín abierto con una raja, una jaula, el ojo de una cerradura... Todos los objetos parecen cobrar una

significancia muy personal, enriquecidos con el sentido de descubrimiento que caracteriza a la adolescencia. Las fotografías de Holly Andres suponen una especie de complemento desenfadado y estilizado a los precedentes patriarcales de la narrativa del *tableau* fotográfico, y pueden ser también elegantes sucesores a algunos trabajos feministas de precursoras pictorialistas como Gertrude Käsebier.

Este sentido del momento singular en que se algo descubre (literal o metafóricamente) aparece también en los *tableaux* de **Nazif Topoçueglu**, en su caso, con constantes referencias a pinturas históricas neoclásicas. En muchas de sus fotografías la composición de la escena se caracteriza por un dinamismo opuesto a cualquier sugerencia de tiempo suspendido (en realidad, se trataría de “momento congelado” en el transcurso de una acción o acontecimiento temporal). Esto lo vemos, por ejemplo, en “Throwing the Book” (2003), donde asistimos al brevísimo intervalo de tiempo en que un libro es arrojado desde el piso superior, congelado en la caída, antes de tocar el suelo, ser cogido, o golpear a una de las protagonistas de la escena...

Al contrario que las pinturas de Manet, que se dirigen directamente al espectador, las obras de estos autores (y de otros muchos que en el desarrollo de esta investigación son analizados) miran hacia un lado, a través del espectador, absorto en el tiempo fílmico.



Nazif Topoçueglu: “Throwing the Book”, de la serie “Recent Readers” (2003)

5.3.2.3. La herencia de Manet

Las modalidades absorptiva-durativa e instantánea-dramática se insertan en el análisis historiográfico que hace Michael Fried sobre el origen del arte moderno, basada en la idea de la “tradición antiteatral” que surge en la Francia del siglo XVIII como reacción al “problema de la teatralidad”: la obra artística cuyas figuras expliciten sus poses y su condición de artificio para complacer al espectador, o cuyo significado narrativo resulte confuso, es considerada “teatral”.

Frente a esto, la tradición “antiteatral” establece un ideal para el *tableau*, de forma que resulte convincente, completa e independiente del espectador y de sus condiciones de exhibición. Tanto la modalidad absorptiva como la dramática, o sus opciones intermedias y combinaciones se emplean en este desarrollo de esta tradición antiteatral. En este contexto, **Edouard Manet** cobra un papel de bisagra, dando fin a la hegemonía

de la tradición antiteatral, y demostrando la incapacidad de los recursos de ambas modalidades de representación para resolver el problema de la teatralidad (una pintura es siempre un artefacto pensado como un espectador). Manet rompe con las convenciones del *tableau* antiteatral, optando por la representación de la instantaneidad en sí misma, afirmando la presencia física de la obra y del medio pictórico.



Edouard Manet: “Déjeuner sur l’herbe” (1863)

En la fotografía actual, una estrategia para abordar los temas de relaciones de ensimismamiento y teatralidad pictóricas es el revisar pinturas clave, especialmente las de Manet, elaborando remakes (de modo que se superpone el tópico de intertextualidad). Podemos pensar en algunas fotografías de Jeff Wall, quien, en efecto, parece haberse apuntado el tanto de convertirse en el “pintor de la vida moderna” en el Vancouver de final del siglo XX, como Manet lo fue en el París de mitad del siglo XIX.

Jeff Wall vuelve a Manet, concretamente a su famoso “Almuerzo sobre la hierba” (1863), con “The Storyteller” (1986). En ambas escenas tiene lugar una reunión en el espacio público de un parque, aunque con notables diferencias, como el distinto “encanto” que tienen, la temperatura (a juzgar por las ropas de las figuras de la imagen de Wall), el contexto, etc. También las relaciones entre los personajes son completamente diferentes.

En “The Storyteller” el principal punto de contacto con la imagen de Manet es la disposición del grupo de tres personas, especialmente la posición del hombre con el codo en la rodilla. Los tres hombres están enfrascados en la historia que la mujer parece estar contando, y ninguno de ellos parece ser consciente de nuestra presencia, ni tener el menor interés por nosotros. La escena de Manet, por otra parte, resulta una pintura bastante extraña, en la que se hace realmente difícil distinguir un sentido narrativo (por alguna razón ella está desnuda, los hombres vestidos, y nadie excepto nosotros parece darse cuenta).



Jeff Wall: “The Storyteller” (1986)



Jeff Wall: “Stereo” (1982)

Jeff Wall desconstruye obras de Manet, analizando conceptos que reelabora en direcciones distintas. En otro ejemplo, el de la obra “Stereo” (1982), Wall alude abiertamente a los desnudos femeninos de la tradición pictórica, y opta por elegir a un modelo masculino como contraste a la “Olympia” de Manet, quien a su vez, rompe con la tradición para enganchar al espectador. Aquí, sin embargo, la confrontación que la “Olympia” de Manet plantea con el espectador se repliega en sentido contrario, de forma que estamos ante un modo de “ensimismamiento”: el modelo está escuchando música en su walkman, y se desentiende así de cualquier sensación de estar siendo observado (el walkman induce una cierto repliegue en sí mismo).

En esta misma dirección parece haber reflexionado **Jan Saudek**, quien en su obra precisamente titulada “Walkman” (1984) da a la “Venus del espejo” de Velázquez un tratamiento similar. El original de Velázquez se ajusta perfectamente a esta cuestión de mirada y de ensimismamiento: en él, la Venus nos da la espalda y parece estar completamente absorta en su propia imagen reflejada en el espejo que sostiene Cupido. Pero si nosotros podemos ver su imagen, entonces es que ella no puede: lo que ella está viendo es a nosotros, nuestra imagen, y por eso, de un modo más indirecto y discreto que Olympia, mira hacia atrás, hacia el espectador. Jan Saudek introduce el elemento del walkman como elemento de la vida moderna, al igual que Wall. Y al igual que él, hace que la mirada que existe en el original sea transformada por ese dispositivo personal.



Jan Saudek: “Walkman” (1984)

Pero Manet, además de haber dejado un conjunto de obras que algunos artistas actuales han rescatado, de alguna manera también introduce en la fotografía construida el elemento de apertura del cuadro hacia el espectador. En ocasiones, vemos cómo en la fotografía construida el artista introduce en la composición de la imagen un punto de vista de un espectador que, de alguna manera, participa en la escena. Un ejemplo perfecto de esta estrategia de apertura virtual del espacio del cuadro lo encontramos en la fotografía de **Jeff Wall** titulada “Bad Goods” (1984). El personaje protagonista de este *tableau* se enfrenta directamente al espectador, mirando hacia fuera del cuadro.



Jeff Wall: "Bad Goods" (1984)

"Bad Goods" plantea un tema de compromiso social, en un espacio suburbano, marginal, apuntando a la propia realidad social de la ciudad de Vancouver (la ciudad del artista). En un primer plano, vemos una caja de lechugas "iceberg", amontonadas en el suelo polvoriento, todavía cubiertas por los plásticos. En un segundo plano, un indio permanece quieto, de pie, situado a unos metros de las lechugas y mirando hacia la cámara. De fondo, el desolador paisaje de periferia industrial suburbial en el que probablemente habite ese personaje.

La composición y el punto de vista de la fotografía nos incluye en esa escena como intrusos, implicándonos en un orden de participación ficticio que sin embargo, no deja de resultarnos sorprendentemente violento: con nuestra presencia inesperada y en cierta medida, coactiva, interrumpimos a ese hombre que se disponía a recoger esas verduras del primer plano. Un acto lícito (esas lechugas se hallan allí abandonadas, acaso tras caer del camión de transporte) y necesario (intuimos la condición desfavorecida y marginal del personaje, probablemente inmigrante, y una situación económica más que precaria: las verduras frescas son un bien que probablemente no se puede permitir él ni su familia a menudo). Sin embargo, con nuestra presencia, ese hombre duda, se mantiene a la espera anteponiendo una gran dignidad a su pobreza y a su necesidad...El autor explota el recurso de una teatralidad incoativa, incómoda, a la manera de la "Olympia" de Manet.

Frente al evidente aspecto de denuncia social, y frente a trabajos que tratan de explotación, de violencia, de relaciones de fuerza (la mayoría de las relaciones hombre-mujer de sus trabajos son relaciones de fuerza), Wall también muestra un contrapunto al presentar historias sobre resistencia, supervivencia, comunicación y diálogo, empatía... Sin embargo, Wall de ninguna manera pretende coaccionar directamente al espectador, y

en cambio, siente una especial predilección por la zona gris, en la que la gente encuentra diferentes motivos para abrirse a la experiencia de la imagen y dejarse llevar a cualquier parte, incluso por el camino de la estética. El artista no critica aquí haciendo juicios, ni dando respuestas, ni realizando meras ilustraciones, sino dramatizando las relaciones entre lo que queremos y lo que somos, posicionándose en una dimensión de la crítica entendida como sociología especulativa.

La implicación dramatizada del espectador en la fotografía la encontramos también en obras de otros fotógrafos actuales. La fotografía titulada “Le Baiser” (1996), de **Florence Paradeis**, tiene reminiscencias de esas escenas finales de películas en las que un hombre y una mujer se besan apasionadamente, en una idea de “final feliz”. Pero en esta imagen la mujer tiene los ojos abiertos, y no dirige su mirada hacia su pareja, sino afuera del cuadro; la escena cobra un aire de inseguridad, de que algo no va como debería ir.



Florence Paradeis: “Le Baiser” (1996)

Un momento de supuesta intimidad entre dos personas se abre de repente a una tercera persona (el espectador), quien aparece implicado en la escena. Esto provoca una siniestra sensación de incomodidad, acentuada por el detalle del anillo dorado (en una extraña forma de calavera con sombrero) en el dedo de la mujer. El cielo del atardecer refuerza la melancolía de la escena, y parece sugerir tanto el fin de un romance como el posible inicio de un nuevo *affair*... En cualquier caso, la mirada de la protagonista hacia fuera de la imagen proporciona una apertura del cuadro que sin duda resulta tensa, densa, desestructurante, otra vez, la mirada provocativa de la “Olympia” de Manet.

En el trabajo de Florence Paradeis, encontramos muchas otras imágenes que implican al espectador en situaciones conflictivas y ambiguas, como “Bullets” (1998), donde la protagonista, cuyo rostro no vemos, parece abrirnos la puerta sosteniendo una pistola (¿de juguete?) en la mano mientras en el fondo, un niño juega (ensimismado); “Tête a Tête” (1994), cuya protagonista está sentada a la mesa comiendo espaguetis mientras mira desafiante al espectador, virtualmente sentado en frente (hay un plato de espaguetis en el primer plano, como si estuviera puesto para él); o “Point d’attaque” (1998), donde el espectador parece desafiado por el personaje situado al otro lado de la mesa de billar que aparece ante sus ojos...



Erwin Olaf: "Backstage", de la serie "Paradise The Club" (2001)

En la serie titulada "Paradise The Club" (2001), **Erwin Olaf** construye imágenes protagonizadas por personajes histriónicos y excesivos que increpan al espectador, virtualmente arrastrándolo a la vorágine de un espectáculo circense siniestro e inquietante. En cada una de las imágenes de esta serie encontramos siempre algún personaje en primer plano que mira hacia fuera de la escena, hacia una audiencia supuesta (los espectadores), que en este caso desempeñan el rol del público del circo. El resto de personajes, "ensimismados" en sus actividades e interacciones orgiásticas, están situados en otros planos, enfatizando esa sensación de profundidad y dinamismo frenético de las imágenes (de una "instantaneidad pura"). Olaf pretende precisamente inquietar a la audiencia e invitarla a cruzar un espejo que da paso a estos mundos paralelos y extraños que se "abren" a partir del plano imaginario del cuadro.



Marcos López: "Sirena en la terraza" (2009)

Al igual que Erwin Olaf, **Marcos López** también construye elaborados y barrocos *tableaux* protagonizados por personajes que nos invitan y nos acogen en la escena descrita. En su reciente obra titulada “Sirena en la terraza” (2009), podemos ver cómo casi todos los personajes miran al espectador, acogiéndolo en la situación lúdica e informal que la imagen representa.

Como en la “Olympia” de Manet, hay en esta imagen de López un elemento que revela una idea de instantaneidad pura. Si en la pintura de la “Olympia”, que también dirige su mirada a la audiencia, vemos en una esquina a un gato negro con el lomo arqueado y el rabo alzado (lo cual indica el preciso momento en que el gato se irrita, y garantiza que en ningún caso es una pose, ni una posición que se mantenga en el tiempo), en el cuadro de Marcos López se muestra el preciso momento en el que uno de los personajes (el hombre situado en el extremo izquierdo de la imagen) se está sirviendo un vaso de vino; podemos ver ese instante en que el vino está siendo vertido antes de llenar el vaso (una cuestión de segundos).

5.3.2.4. Incluyendo al que dispara

La relación entre figuras del cuadro y espectador se enriquece aún más **cuando el fotógrafo se incluye a sí mismo en la escena**. No nos referimos aquí a casos como el de, por ejemplo, Cindy Sherman, que se incluye a sí misma como el sujeto principal, sino a los casos de fotógrafos que se retratan a sí mismos retratando, fotografiando. Tales actos requieren espejos, y rompen la dualidad convencional de ojos del observador y ojos del fotógrafo. Esto es, el observador no puede ser el “fotógrafo implícito”, en tanto que ve al fotógrafo real representado tras su cámara (asumiendo que esa sea la cámara con la que se tomó la fotografía, disparando a un espejo). Si vemos el fotógrafo mirando a través de la lente que mira, también nos preguntamos desde dónde estamos nosotros mirando.

Los precedentes clásicos de este tipo de imágenes son esencialmente los grandes cuadros de Velázquez (“Las Meninas”) y de Courbet (“L’Atelier du Peintre”), pero en estos casos, al tratarse de pinturas, la idea de “observador como pintor” es menos convincente: sabemos que el pintor se puede pintar a sí mismo en la escena cuando quiera, y el sentido de “momento de tiempo compartido” es tanto más fuerte en las fotografías. La única resolución podría ser apartar al observador de imaginarse a sí mismo interactuando en la escena de ese acto de fotografiar, promoviendo algún tipo de análisis independiente, distanciado (y acaso algún tipo de admiración también) del artificio.

El fotógrafo **Helmut Newton** tiene uno de los cuerpos de trabajo más prolíficos y acertadamente analizados de este tipo de auto-retratos. Un ensayo introductorio¹⁸⁴ de Urs Stahel a *The Best of Helmut Newton: Selections from his Photographic Work* habla sobre varios retratos que Newton se hace a sí mismo mientras trabaja fotografiando desnudos. Entre ellos destaca uno, “Self Portrait with Wife June and Models” (1981), acerca del que Victor Burgin ha prestado, por su parte, una gran atención semiótica y psicoanalítica.

Esta fotografía, que tiene lugar en parte gracias a un encuentro fortuito, muestra una escena en la que el propio fotógrafo aparece, reflejado en un espejo, fotografiando a una modelo desnuda de pie, con zapatos

¹⁸⁴ STAHEL, Urs: “Participating without Consequences: Rules and Patterns of Newton’s Voyeurism”, en FELIX, Znedek: *The Best of Helmut Newton: Selections from his Photographic Work*, Schirmer/Mosel, Munich, 2004, pp. 19-30.

de tacón alto y un aire de *pin-up* (modelo que aparece de modo doble: en un primer plano, de espaldas, y reflejada en centro del espejo, de frente). Mientras, la esposa de Newton, que acaba de llegar al estudio para almorzar con su marido, observa la escena sentada en una silla al lado del espejo.

Aunque Burgin¹⁸⁵ comienza con una aplicación del análisis semiótico de Barthes (primero la denotación, la descripción no-codificada de la escena, y luego la connotación, los códigos culturales y las asociaciones de las gabardinas, de los tacones de aguja, de las posturas de “pin up”, seguido de un patrón retórico de antítesis y repetición), también se mueve hacia la explicación del argumento psicoanalítico feminista del pensamiento de Laura Mulvey, y hacia temas personales contenidos en la imagen.



Helmut Newton: “Self Portrait with Wife June and Models” (1981)

En efecto, paradójicamente Newton parece exhibirse ante su propia esposa y ante nosotros, desempeñando a su vez el papel de *voyeur*. En este sentido, hay una idea básica de fetichismo. Y este componente fetichista se nos muestra como perfectamente normal, debido a que nosotros también fetichizamos el contenido de la imagen aislándola del espacio en que se sitúa.

Sin embargo, el espacio de esta fotografía no es normal. Donde sólo esperaríamos ver a la modelo, aislada de todo contexto con su pose de *pin-up*, encontramos que el encuadre se amplía, hay una aparente falta de enfoque, presentándonos toda una puesta en escena heterogénea, en la que lo simbólico se vuelve también heterogéneo. Vemos detalles abiertos que no nos llevan necesariamente a ninguna conclusión, diferentes

¹⁸⁵ Vid. BURGÍN, Victor: “Espacio perverso” (1991), en *Ensayos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, pp. 123-142.

niveles de *voyeurismo* y exhibicionismo, de juegos de mirada que tienden a la provocación de deseo y envidia a espectadores masculinos y femeninos, y todo ello se despliega en lo que Burgin ha llamado, consecuentemente, un “espacio perverso”. Y es que Helmut Newton precisamente escenifica su propia imagen perversa ante la presencia y la mirada de su esposa.

Lo que tanto Burgin como Stahel tal vez ignoren es la apertura que Newton está haciendo de la escena y de las consecuencias del glamour de la fotografía. Definitivamente es una escena compleja y difícil, que nos podemos imaginar de un modo dramático. Podemos, por ejemplo, preguntarnos acerca de lo que la modelo piensa en relación a que la mujer de Newton, que aparece sentada observando como si de un director de cine o de casting se tratara. También nos podríamos preguntar qué podría estar Newton pensando mientras posiciona a las personas para la foto, o por qué aparece él con ese tamaño reducido, o qué puede estar pensando June exactamente; también quién habrá contratado a esa modelo, o qué pasará con la otra modelo cuando el fotógrafo haya acabado de retratar a la primera... De alguna manera, esta imagen expone relaciones que pueden tener consecuencias complicadas (tanto materiales como personales), que el erotismo visual trata de disimular y poner en suspenso.

Otra fotografía icónica (en este caso, de la posmodernidad) en la que el propio fotógrafo se autorretrata es “Picture for Women” (1979), de **Jeff Wall**. Esta obra fotográfica tematiza el acto de hacer la fotografía, y el acto de mirar. Como muchas de las obras de Wall, esta fotografía tiene su antecedente en Manet, y en concreto está basada en “The Bar at the Folies Bergère”. Aparece aquí también un espejo, esta vez detrás del sujeto, en el que éste se refleja.

La geometría, como han apuntado un gran número de críticos, no parece ser del todo coherente: si estamos situados más o menos directamente enfrente de la modelo (aunque no nos encontremos con su mirada), entonces es difícil saber dónde se sitúa el otro cliente, o dónde estamos. Wall, sin embargo, deja caer la idea de que no estamos sino en su estudio, y descubre el aparato completo de su almacén equipado e iluminado, todo ello dispuesto en una perfecta línea paralela de coordenadas para ayudar al ojo en la perspectiva.

La imagen aparece visualmente delimitada por tres partes, ocupadas por los tres elementos principales: El objeto (la mujer, favorecida por la luz), el sujeto (el fotógrafo), y el ojo que mira (la cámara). Aquí la mujer, al contrario que en el cuadro de Manet¹⁸⁶, está mirando directamente al observador, de un modo que no podemos tachar de desafiante, ni de coqueto, ni suplicante, ni incoativo de forma alguna. No nos está mirando, está mirando a la cámara, pero Wall aparece a una cierta distancia de la cámara: parece estar mirando, fuera del espejo, a la mujer. El efecto de apartarse de la cámara es desocupar un espacio que el espectador puede llenar. El protagonista central es la cámara, y la cámara somos nosotros.

¹⁸⁶ La escena del cuadro de Manet, que recrea el glamour parisino del bar “Folies-Bergère” a través del retrato de la joven camarera Suzon tras la barra, proporciona al espectador la extraña sensación de ser parte de la escena. Es una ilusión óptica, como ya en un segundo momento comprobamos: Manet desprecia a propósito las reglas de la óptica y la perspectiva, y pinta el espejo tras el bar como si estuviera colgado oblicuamente con el plano del cuadro. Sin embargo, esta impresión es simultáneamente refutada por el hecho de que el marco del espejo corre paralelo con el mostrador. La imagen frontal de Suzon hubiera excluido cualquier reflejo de su espalda, y el cliente únicamente hubiera sido visible si hubiera estado entre el bar y el espectador. El reflejo ilumina lo que de otra manera hubiera permanecido invisible (una camarera, aparentemente sola, recibe las proposiciones de un caballero, que es otro diferente al que supuestamente está enfrente de Suzón). Verdaderamente, atrás todo parece irreal, reflejo e ilusión.



Jeff Wall: "Picture for Women" (1979)

Thierry de Duve¹⁸⁷ señala que esta imagen es auto-crítica, auto-referencial, y estrechamente "consciente del medio". Wall analiza, comenta y desarrolla esta pintura de Manet en una nueva fotografía, e intentando trazar y desmantelar su estructura interna, el famoso posicionamiento de figuras, mostrando unos elementos del pasado y demostrando que éstos todavía están vivos.

Jeff Wall revisa la escenificación del bar, y cambia su lujo y su glamour por la austeridad esencial de un estudio. Incluye también su propia cámara, y a sí mismo. La fuente (el cuadro de Manet) es perfectamente reconocible por el énfasis de la mirada y la vista directa en el espejo, pero además Wall redefine a la modelo femenina en la adaptación: la voluptuosa Suzon del original es ahora una mujer anónima, sin maquillajes y discretamente vestida, cuyo papel es básicamente el de modelo/ objeto de observación, de una manera casi literal.

Siguiendo la crítica feminista en la Historia del Arte, Wall expone aquí la estructura interna del poder: en "Picture for Women" lo que trata es el poder y la estructura comunicativa de la mirada del hombre heterosexual, el proceso de éste como "asistente" que convierte a las mujeres en objetos.

¹⁸⁷ Vid. De DUVE, Thierry: "Survey: The Mainstream and the Crooked Path", en De DUVE, Thierry/GROYS, Boris/PELENC, Arielle: *Jeff Wall*, Phaidon Press Limited, Londres, 2002, pp. 26-55.

Lo que el espacio representa es la descripción fotográfica de un reflejo. El espejo refleja a la modelo, el artista, el estudio y la tecnología del mismo proceso fotográfico; la imagen es casi virtual, y el espectador la percibe como si él mismo estuviera dentro del espejo. Estamos ante un inter-juego de interior y exterior que causa confusión, sea cual sea la manera de mirar la imagen. El destinatario parece ir tanto detrás del espejo, tan pronto como reconoce que la imagen es realmente un mero reflejo. Así, la fotografía produce confusión entre el espectador, la realidad y la imagen de realidad.



Edouard Manet: "The Bar at the Folies Bergère" (1882)

Wall revela las estructuras de la relación visual entre un sujeto masculino activo y el objeto femenino, junto con las implicaciones psicosexuales, políticas y culturales asociadas (análogas a las que se vislumbran particularizadas en la escena del bar de Manet), y que ahora se hacen presentes en un ejemplo anónimo, eliminando cualquier denotación a favor de todas las connotaciones pertinentes en esta proposición genérica que hace el artista. Al mismo tiempo, más allá de los límites de la imagen, se dirige una ojeada al espectador, que por tanto se convierte también en objeto a través de la lente de la cámara. La relación entre el que mira y el que es mirado parece aquí reversible debido al modo en que la fotografía es tomada.

En esta ocasión, una vez más, la fotografía vuelve a seducirnos, a engañarnos con un truco brindado por su propia similitud con la realidad, que nos sorprende una vez tras otra con su invisible intensidad. Realmente, al igual que en otras obras del fotógrafo canadiense (donde ciertas relaciones son ficcionalizadas y actuadas, y el espectador está implicado en una especie de fenomenología social al experimentar la dramatización, la "pictorialización", si se prefiere), tenemos la impresión de que no es tanto el status de mercancía inmediata de la obra de arte, tomada como problema separado, sino el status de mercancía de la gente re-presentada en la imagen (somos conscientes de este artificio permanente extrapolable más allá de las fronteras del arte), lo que emerge como una fuente de significado, afectando al status de la imagen como arte.

3^a

TERCERA PARTE

LOS FOTODRAMAS EN LA ACTUALIDAD



Capítulo

EL CONTEXTO HIPERMODERNO

Hasta este punto, esta investigación se ha referido fundamentalmente a las diferentes declaraciones de intenciones, estrategias y resultados de la fotografía escenificada posmoderna y a sus capacidades representacionales y narrativas. Sin embargo, la propia posmodernidad se solapa en la actualidad con lo que ya se considera la superación de la posmodernidad (la llamada “hipermodernidad”, o “sobremodernidad”). Es preciso detenernos aquí para analizar este punto de inflexión sociológico y estético que supone un cambio en la manera de vivir, en la manera de entender las imágenes (en particular las imágenes fotográficas), en la manera de producirlas y de recibirlas, en la manera de leerlas, y en cómo éstas son medios que nos permiten establecer nuevas relaciones con el mundo.

La ambigüedad de los términos “modernidad” y “posmodernidad” ha sido heredada por los nuevos nombres de “sobremodernidad”¹⁸⁸ de Marc Augé, o de “ultramodernidad”¹⁸⁹, acuñado por José Antonio Marina y recogido por Juan Luis Linares. Aunque el primero de estos conceptos propone invertir la posmodernidad, mientras que el segundo propone su superación, ambos vienen a anunciar una nueva época de síntesis que conviene analizar. En los inicios de milenio, después de la apatía o desesperanza postmoderna, la “hipermodernidad”¹⁹⁰ (utilizaremos de ahora en adelante el término que ha utilizado Gilles Lipovetsky) recobra, entre otras cosas, la ética y el sentido de visión a futuro a la par que las posibilidades de generar redes entre información de diversas fuentes al construir discursos.

Para entender la producción fotográfica escenificada de estos momentos es necesario exponer algunas de las condiciones que provocan este cambio más que incipiente que ya desde hace años se ha podido constatar, y que tendremos que seguir descubriendo en tiempo real. Todavía no se tiene una perspectiva clara en la distancia, por estar a día de hoy en un proceso de configuración. Además, el techo de la posmodernidad se muestra todavía bastante tupido (la sombra del momento inmediatamente anterior es todavía alargada).

A continuación propondremos una aproximación, una contextualización de la hipermodernidad para señalar las bases sociológicas en las que se encuadra lo más novedoso de la narrativa fotográfica actual. A través del análisis y el desarrollo de su principales características, y de los cambios que el hiperconsumo ha producido en la sensibilidad actual, podremos comprender mejor las ocupaciones y temáticas de los fotodramas actuales.

¹⁸⁸ Vid. AUGÉ, Marc: *Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992), Gedisa, Barcelona, 2006.

¹⁸⁹ Vid. MARINA, José Antonio: *Crónicas de la ultramodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2004.

¹⁹⁰ Vid. LIPOVETSKY, Gilles/ CHARLES, Sébastien: *Los tiempos hipermodernos* (2004), Anagrama, Barcelona, 2006.

6.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA HIPERMODERNIDAD

Gilles Lipovetsky, autor de *El imperio de lo efímero*¹⁹¹ y otros títulos, ha declarado que no vivimos el fin de la modernidad, sino que estamos, por el contrario, en la era de la exacerbación de la modernidad, de una modernidad elevada a una potencia superlativa. En efecto, vivimos en una era "**híper**": Una era hipercapitalista, de hiperpotencias, hiperterrorismo, hipervacaciones, hiperindividualismos, hipermercados, hipertextos, etc.

La época actual se puede definir como hipermoderna precisamente porque en ella se hacen presentes los destinos hacia donde la modernidad, de algún modo, conducía. Los grandes relatos, concepciones ideológicas y proyectos políticos y sociales entran en **crisis**, porque sus predicciones y promesas no se han cumplido, y el mundo no se ha convertido en ese lugar mejor anunciado.

La hipermodernidad implica una nueva forma de vivir. En primer lugar, nos encontramos ante un nuevo **concepto del tiempo**, en el que la historia parece acelerarse ante una multiplicación, una sobreabundancia de acontecimientos, que implica una fuga hacia delante. Viviendo todos estos acontecimientos simultáneamente y en tiempo real, sentimos que la historia "nos pisa los talones".

La sociedad hipermoderna está fundada en tres principios: los derechos humanos y la democracia pluralista, la lógica del mercado y la lógica tecno-científica. Estas lógicas, según explica Lipovetsky en *Los tiempos hipermodernos*,¹⁹² ya no tienen una oposición fundamental, razón por la cual no habla de posmodernidad, sino de hipermodernidad. La sociedad hipermoderna es aquella en la que los objetivos alternativos han desaparecido, es la época en la que la modernización ya no encuentra resistencias organizativas e ideológicas de fondo.

Lipovetsky admite que en las sociedades hipermodernas existen numerosas injusticias objetivas, sin embargo, sostiene que los valores no han muerto; el autor sostiene que la hipermodernidad no es solamente el reino del mercado y de los rendimientos técnicos, sino que también se acompaña de un **refuerzo de los valores humanísticos y democráticos**. Es por ello que no debíamos ser totalmente pesimistas sobre el futuro. La era del presente no está encerrada en sí misma, ni es cierto que estemos condenados a un nihilismo exponencial; el futuro de la hipermodernidad está abierto.

Lipovetsky escribe:

"la verdad es que nuestra época presencia menos la desvalorización de todos los valores que una recuperación de la pregunta moral, que tiene que ver con el retroceso de la influencia de lo político y de los grandes sistemas de sentido. A medida que crece el poderío de la técnica y del mercado, el dominio ético se amplía, se redignifica, se reactiva; lo ilustran los debates sobre tecnologías, el aborto y la eutanasia, el matrimonio homosexual, la adopción de niños por homosexuales, la cuestión del velo islámico, el acoso moral. No desaparición catastrófica de valores, sino proliferación de ideas morales en conflicto, multiplicación de los sistemas de valor, diversidad de concepciones del bien, que hay que interpretar como

¹⁹¹ LIPOVETSKY, Gilles: *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 2000.

¹⁹² LIPOVETSKY, Gilles/ CHARLES, Sébastien: *Los tiempos hipermodernos* (2004), Anagrama, Barcelona 2006.

una intensificación de la autonomía de la esfera moral, el signo de una sociedad liberal y pluralista en la que los valores y su expresión social se han emancipado de la autoridad de la Iglesia y de la tradición. (...) No “muerte de valores”, sino hundimiento de las reglas morales heterónomas y correlativa individualización de la esfera ética. La sociedad individualista no se reduce al culto obsesivo de los placeres privados, es también la sociedad en que corresponde al individuo determinar lo que debe hacer, inventando las reglas de su propia conducta”¹⁹³.

En su texto de 1983, titulado *La era del vacío*¹⁹⁴, Lipovetsky sitúa los cimientos de su visión de la sociedad actual, articulando los grandes conceptos de proceso de personalización, destrucción de las estructuras colectivas de sentido, hedonismo, consumismo, tensiones paradójicas en los individuos y en la sociedad civil, la seducción como forma de regulación social, y el aumento de la consideración ciudadana de los valores de la democracia.

Cuando Lyotard acuña el concepto de posmodernidad a finales de los años 60 y anuncia el final de los grandes relatos, tiene lugar en las sociedades desarrolladas una notable sensación general de liberación, generándose un individuo narcisista y consumista, *cool*, que olvida el pasado y no se preocupa por el futuro. Con *Los tiempos hipermodernos*, Lipovetsky apunta al fin de esta euforia: en la hipermodernidad cobran una especial significancia elementos como el desempleo, la preocupación por la salud, la crisis económica y muchos más factores que provocan una **ansiedad individual y colectiva**.

La dinámica de la **individualización** personal no ha supuesto que la democracia pierda firmeza o se aleje de sus presupuestos humanistas y plurales. La dinámica del individualismo refuerza, según el autor, la **identificación con el otro**: el culto al bienestar conduce, aunque resulte paradójico, a que los individuos se vuelvan más sensibles al sufrimiento ajeno.

Sin embargo, Lipovetsky distingue una creciente fragilización y **desestabilización emocional** de los individuos: cada vez están menos preparados para soportar las desgracias de la existencia, una vez perdidas las estructuras y armazones de antaño. De ahí la proliferación de desórdenes psicosomáticos, depresiones, neurosis y angustias (de las que los productores de psicofármacos se enriquecen, por cierto).

La nueva epistemología de la hipermodernidad podría representar una nueva época de la humanidad. Esta epistemología sería una epistemología de síntesis, de conciliación y dialéctica entre opuestos, de **fusión** entre lo moderno y lo posmoderno, entre los individuos y el sistema, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el momento y la historia, entre lo conductual y lo cognitivo, entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo racional y lo emotivo.

Esto conlleva una nueva **ética de la razonabilidad** (que no racionalidad) o de la prudencia, que cambia el extremismo por el *diálogo*, la coacción por el *convencimiento* (en teoría, todo aquello opuesto a los fundamentalismos).

¹⁹³ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica: Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 343-344.

¹⁹⁴ LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1983), Anagrama, Barcelona, 2007.

En síntesis, el paso de la posmodernidad a la hipermodernidad, se caracteriza principalmente por:

- El “personismo” o proceso de personalización.
- La destrucción de las estructuras de sentido.
- La revalorización del hedonismo.
- La revolución del consumo (hiperconsumo), que impone su propia lógica.
- Las tensiones paradójicas entre la sociedad y los individuos.
- La seducción como forma de regulación social.
- La pacificación de lo político.
- Los valores esenciales de la democracia.
- El aumento de los temores y la desestabilización del ánimo individual.

Al tratarse de un período de crisis, se hace difícil el diagnóstico o el esclarecimiento de un rumbo inmediato de los acontecimientos. Es ésta una característica esencial de nuestra época. Mientras que un hombre del siglo XIX era un hombre de certezas (que confiaba en la ciencia, en la tecnología, en el poder constructor del hombre, en los proyectos colectivos, y que se expresaba en los grandes relatos que daban significación a los hechos), el hombre del siglo XXI arrastra la crisis que surge en la segunda mitad del siglo XX. El estado de bienestar, interventor, paternalista, asistencialista, se hace insostenible y se desata el capitalismo salvaje.

A nivel internacional ya no se puede hablar de imperialismo de una nación, sino de **imperialismo del capital**. La interdependencia de las actividades económicas y culturales es la realización del gran sueño de control total. En este sentido, los medios masivos de comunicación han logrado la omnipresencia de ciertas y determinadas discursividades que se imponen homogeneizando la cultura y destruyen cualquier rasgo de identidad diferencial. Estos medios actúan disciplinando las prácticas sociales y los deseos, las mercancías que se consumen y los valores que se tienen, los objetos que hay que poseer y consumir (el último modelo de ordenador, de *ipod*, de coche, de bebida...). Pero su poder entra en conflicto con las grandes mayorías que no tienen acceso a nada. Lo alucinante del poder de los medios es que aunque los marginados se queden fuera del circuito de comercialización y consumo, éstos igualmente se convierten en consumidores de mensajes de consumo. Esto produce vidas alucinadas, alienadas tras una pantalla que reemplaza con simulacros la propia experiencia del espectador.

Se han alterado las prácticas sociales, y también las **nuevas formas de dominio de lo real**. El capitalismo es otro, pero es capitalismo; la miseria es con televisión, pero es miseria; el sueño de totalitarismos se ha realizado, las sociedades se controlan a sí mismas. Hay algo que nos hace pensar que definitivamente no vivimos en el mejor de los mundos posibles.

Dentro de los fenómenos hipermodernos significativos y estrechamente ligados a la producción cultural en el ámbito del arte en general, de la fotografía escenificada en particular, destacan los conceptos de *capitalismo de ficción*, *felicidad paradójica* y *personismo*. A continuación expondremos más en detalle algunas cuestiones específicas de la hipermodernidad, desarrollando y explicando estas ideas para así entender su importante influencia en los fotodramas actuales, en relación a una sensibilidad específica, a unas tendencias narrativas comunes, y a unas temáticas particulares.

6.2. LA SOCIEDAD DE HIPERCONSUMO: LA FICCIÓN SEDUCTORA

La sociedad del hiperconsumo tiene lugar en una época que se ha definido como “postmaterialista” y que da prioridad a la calidad de vida, la expresión personal, la espiritualidad y el sentido de la vida. Esto implica nuevas formas de estimular la demanda, y nuevos comportamientos e imaginarios del consumo.

En el libro *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*¹⁹⁵, Vicente Verdú acuña el término “**capitalismo de ficción**” para definir y analizar el modelo de la época actual. Según el autor, vivimos en un modo de capitalismo que no tiene como objetivo la producción de bienes, sino la producción de realidad, una “segunda realidad” basada en la distracción, en la felicidad, en la imagen... Somos público de un espectáculo continuo que recrea la realidad para entretenernos, bajo el principio de convertir todo en un gran artificio, en la réplica de lo real en lo fantástico.

El capitalismo de producción comprende desde finales del siglo XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial, y su objetivo principal es básicamente producir mercancías. El capitalismo de consumo, que se extiende hasta la caída del Muro de Berlín, enfatiza la importancia del envoltorio, el lenguaje de los signos, y es el reino de la publicidad. Estas dos expresiones capitalistas se ocupan del bienestar material, de la riqueza, a la que llaman progreso, poniéndole precio. El capitalismo busca, en el pasado, ganar dinero, mientras que el capitalismo de ficción aspira a gustar. No se trata de producir bienes, sino realidades: una segunda **realidad de ficción**, juvenil, transparente, ágil y sin compromisos, más *fashion* y con glamour.

El capitalismo de ficción surge a principios de los años noventa y se ocupa de las sensaciones, del bienestar en un mundo ofrecido como espectáculo. Este capitalismo se hace civilización que supera los choques de civilizaciones, invade países para democratizarlos, recicla basuras, descompone países y los reconstruye, occidentaliza a todos. En esta fase del capitalismo todo está sujeto a un **proceso homogeneizador** que incluso se vale de un aparente respeto a la diversidad cultural. Mediante las franquicias, las mismas marcas se buscan y consumen casi en todas partes. Este proceso hace que se deseen las mismas cosas en lugares muy dispares. Las marcas venden una forma de ser, **modos de vida a la carta**, un determinado asentamiento en el mundo (por eso, una marca que adquiere importancia vendiendo ropa, luego fabricará también perfumes, por ejemplo). No importa qué se venda, ya que lo que vende la marca es un estilo.

Naomi Klein en su libro *No logo: El poder de las marcas*¹⁹⁶ estudia en profundidad este proceso, analizando una tendencia evidente en el comportamiento de las corporaciones multinacionales. Esta tendencia se resume en que las corporaciones estarían cada vez menos interesadas en vender *productos*, prefiriendo en cambio vender *modos de vida* e *imágenes* (en muchos casos, la manufactura de mercancías con nombre de una marca famosa como Nike, por ejemplo, es subcontratada a otras compañías, mientras la corporación se enfoca básicamente en el sofisticadísimo marketing de la firma). Frecuentemente vemos cómo las grandes marcas se asocian a algún personaje famoso y triunfador que invita a la identificación con él a través del consumo de la marca (el triunfo del marketing de la identidad), y podemos observar cómo las marcas

¹⁹⁵ VERDÚ, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama, Barcelona, 2003.

¹⁹⁶ KLEIN, Naomi: *No logo: El poder de las marcas*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.

también colonizan espacios públicos con la omnipresente publicidad (incluso a veces dando nombre a teatros, cines y espacios culturales).

El mundo actual se caracteriza por la globalización: el transporte de mercancías, el transporte de personas y las telecomunicaciones (la ficción mediática) han puesto en confluencia todas las culturas del mundo, si bien en último término impera siempre la occidental. Con ello se ha extendido una mezcla de culturas que está fragmentando las relaciones sociales y fomentando el **individualismo**: El individuo, ante esta fragmentación caleidoscópica, se construye su propia identidad, en continuo cambio.

El cambio continuo es otra de las principales características del mundo hipermoderno, y la flexibilidad una condición de los nuevos sujetos para resistir en él. Las antiguas identidades (culturales, de clase...) se han ido perdiendo. En este cambio se aprecia también un desprendimiento de la temporalidad, la ruptura con la historia, en la medida en que nos instalamos en un presente continuo, sin pasado ni futuro; esto conlleva una **desrealización**¹⁹⁷. En la ficción mediática, los contenidos se muestran en forma de sucesión de impactos, a modo de flashes: anuncios de 20 segundos, noticias de 2 ó 3 minutos, documentales de media hora, películas de dos horas, reality shows... En estas sucesiones de impactos se borra la temporalidad y la realidad: el ritmo rápido impide o dificulta la reflexión, y además se privilegia siempre aquello que sea más impactante o que más (se) venda.

El cambio constante en las relaciones personales supone que éstas son frágiles, débiles, inconsistentes, y esto produce **disfunciones psicológicas** y enfermedades mentales como el estrés y la depresión. En consecuencia, surge una demanda de remedios psicológicos, y una solución general que consiste en apartarse y distanciarse de los problemas y conflictos (frecuentemente, a través del entretenimiento o diversión). Para esto se toma **la vida como objeto de ficción**, como espectáculo.

En efecto, una de las principales funciones (además de las de crear estilo, aterrorizar y encubrir) de la ficción mediática es la de ser un factor de **entretenimiento**. La diversión produce una aparente felicidad (de ahí que se haya considerado a la posmodernidad en general como una época pueril, banal y anti-trágica). Este tipo de "felicidad" es igualmente producido por la ausencia de dolor provocada por el distanciamiento con la vida. Esta felicidad también es causada por otra de las funciones de la ficción mediática, que es la **creación de estilo**. A través del cine, de la moda o de la publicidad se nos muestran estilos que adoptar; los objetos de marca nos ofrecen modos de ser, experiencias, e incluso una identidad específica.

Además de la ficción mediática, Vicente Verdú habla de la "ficción cosmética", que tiende a poner en orden las cosas (según la etimología del término), aunque sea en apariencia, a través del maquillaje y la **estetización del mundo**. El capitalismo actual despliega infinitas tretas para fascinarnos, mimarnos, engatusarnos y ofrecernos un mundo como espectáculo en el que podamos comprar, viajar, divertirnos (la industria de la diversión y el entretenimiento proporciona más beneficios que cualquier otro sector, incluidos los de las armas y el narcotráfico). El nuevo régimen de la ficción intenta desprender la realidad de su componente real, compone una realidad "formateada", controlada y *chic*, liberada del peso de la edad o la servidumbre histórica. Al respecto, Verdú comenta que el capitalismo de producción era triste, que el capitalismo de

¹⁹⁷ La desrealización es una alteración de la percepción o de la experiencia del mundo exterior del individuo, de forma que aquel se presenta como extraño o irreal. Entre otros síntomas, destacan las sensaciones de que el entorno del sujeto carece de espontaneidad, de profundidad o de matices emocionales.

consumo era trivial, y que el capitalismo de ficción es tramposo, pero fascinante. Todo lo que parecemos desear se nos sugiere como posible. Ya no hay clases sociales, sino *clases de vida*, ya no importa tanto el bienestar como la impresión de *ser alguien*.

El estado actual del capitalismo imperante es la **ficción seductora**, femenina, conciliadora, que favorece la colaboración y apuesta por un trato personalizado. Creamos la realidad que nos gusta sin la inconveniencia de tener que pensar, dudar y elegir, ya que otros lo pueden hacer por nosotros. El capitalismo antiguo era autoritario y masculino, el del consumo era ambiguo, y el actual es más horizontal, más apaisado, más afectivo y sentimental; prefiere, antes de ser temido, ser encantador.

Este último modelo de capitalismo está caracterizado, por tanto, por la flexibilidad, la adaptabilidad y el acoplamiento, a través de sondeos, a los deseos orgánicos del consumidor. Esto se traduce en la **personalización** del producto en función de las preferencias del cliente, de modo que éste crea que adquiere un bien o un servicio único, hecho a medida de sus gustos (y no tanto de sus necesidades). Los productos, los objetos, se convierten así en lo que Verdú llama “*sujetos*”¹⁹⁸ (término que fusiona las palabras “*sujeto*” y “*objeto*”), ya que cobran vida y apelan no tanto a nuestras cabezas como a nuestros corazones: se perciben como experiencia. De forma consecuente, el uso de las marcas, más que cosificarnos, nos personalizan, nos dan una identidad, y se convierten en signos de cotidianidad contemporánea¹⁹⁹.



Erwin Olaf: “Chanel”, de la serie “Fashion Victims” (2000)

¹⁹⁸ Vid. VERDÚ, Vicente: *Tú y yo, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*, Debate, Arena Abierta, Barcelona 2005.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 114-115

6.3. EL PROCESO DE PERSONALIZACIÓN



Darren Sylvester: "Don't Substitute a Life to Satisfy Mine" (2007)

De acuerdo con Lipovetsky, en los últimos años del siglo XX se produce una segunda revolución individualista (la anterior había tenido lugar en los siglos XVII-XVIII) a la que llama **"proceso de personalización"**. Si la época de la modernidad se caracterizaba esencialmente por la idea de "disciplina", por los mecanismos de poder foucaltianos, la posmodernidad se desmarca a través de una "sociedad indisciplinaria", marcada por la lógica de la seducción, la autonomía individual y la renovación permanente. Este proceso de "personalización" implica un cambio de organización social, de costumbres y hábitos, de forma que los valores individuales tienden más a la introspección, la preocupación por el "self" y la producción de placer.

En el proceso de personalización hipermoderno encontramos:

-El máximo de elecciones privadas posibles:

En el nuevo período hipermoderno (o sobremoderno) no podríamos ni mucho menos decir que los mecanismos de poder y de control hayan desaparecido exactamente. Pero esta reorientación sustituye el recurso de la imposición por el de la comunicación, de manera que no trata de obligar, sino de convencer.

-El mínimo de austeridad y el máximo de deseo:

La erotización y el consumo sexual (y sexualizado) son especialmente destacables en la sociedad actual. La acumulación de experiencia, de “capital libidinal”, es una de las metas fundamentales. En *El lujo eterno*²⁰⁰, Lipovetsky explica cómo en el siglo XXI crece el consumo del lujo, que cada vez tiene más niveles (hay un lujo inalcanzable, pero también uno más democrático, masificado), planteando además unas diferencias con respecto al consumo en general.

-La menor represión y la mayor comprensión y aceptación posible:

En *La era del vacío*, Lipovetsky describe un individualismo a modo de “narcisismo colectivo”, que agrupa lo que está cerca, aquello que es similar o igual a uno mismo, creando círculos de interacción que generan mini-grupos.

-Valores hedonistas, respeto por las diferencias, culto a la liberación personal, al relajamiento, al humor, la sinceridad, el psicologismo y la libre expresión:

En esta época de cuidado del “self” proliferan las escuelas para la persona y su autoestima: autoconocimiento, bioenergía, meditación, terapias Gestalt o de grupo, *new age*, *biofeedback*... También se da una importancia esencial a la representación social del cuerpo, que se manifiesta en la angustia por envejecer, los comportamientos hipocondríacos, la obsesión por la salud, por mantener la línea, por la higiene, los rituales de control y el mantenimiento, el hiperconsumo de productos farmacéuticos, terapéuticos y cosméticos, etc.

Lipovetsky señala: “El ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado, el proceso de sentimentalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, el respeto a la singularidad subjetiva, a la personalidad incomparable sean cuales sean por lo demás las nuevas formas de control y de homogeneización que se realizan simultáneamente”²⁰¹.

Podemos constatar que, en efecto, se da en la actualidad este proceso de “personalización”. Vicente Verdú lo denomina “**personismo**”, señalándolo como el primer movimiento cultural del siglo XXI. Este movimiento tiene una influencia determinante en cómo la sociedad se reorganiza y se reinventa, gestionando las conductas y comportamientos con un mínimo de coacciones y ofreciendo un máximo de elecciones individuales posibles. En el capitalismo actual, y en relación con el hiperindividualismo, la oferta ha venido centrándose de un modo obsesivo en la personalización (aumento de la atención al cliente, entrenadores personales, clases particulares de pilates o yoga, planes de pensiones personalizados, etc). La persona concreta, y no el sujeto abstracto, es el objetivo del marketing y el consumidor en el sistema.

Sin embargo, en el mundo ha fracasado tanto el proyecto colectivo como su antítesis, el hiperindividualismo radical. La revolución personista abre paso a una época conectiva, femenina, y también neorromántica. Mientras que el individualismo está relacionado con la interioridad, el personismo reclama al otro. La segunda modernidad que estamos viviendo (también llamada posmodernidad, hipermodernidad, modernidad líquida, sobremodernidad...) es esencialmente sensitiva, sensacionalista y afectiva.

²⁰⁰ LIPOVETSKY, Gilles: *El lujo eterno: De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, Anagrama, Barcelona, 2004.

²⁰¹ LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío* (Op. cit.), p. 7.

Vicente Verdú²⁰² apunta que, mientras en los períodos anteriores predominaba el interés por el ser humano, visto desde la mirada de un hombre, en la actualidad el interés gira más hacia la *persona*, desde una nueva óptica que podemos calificar de “femenina”, centrada en la **experiencia emocional** (el llamado *e-factor*): “A los hombres, desde los más insignes, les ha interesado, en términos generales, el ser humano; pero a las mujeres les han interesado, especialmente, las personas. El filantropismo tiende a la abstracción, mientras que el personismo es sentimental y físico. El ascenso del personismo o, correlativamente, del modelo femenino sobre el masculino no provoca además el efecto de dependencia que se registraba con la supremacía masculina. La mujer ha sido el amor, el cuerpo, el colorido, mientras que el hombre detentaba la autoridad, la racionalidad, el no color. El hombre se ensalzaba con el poder de la fuerza, pero la gloria femenina es claramente otra cosa. El mundo puede ser más sutil siendo femenino y más complejo al estilo de las partituras todavía por interpretar”.

El personismo es el producto por excelencia del capitalismo de ficción, y como tal, es también una realidad producida o de segundo orden. Se desarrolla en el convencimiento de que la vida no merece la pena si no se comparte o conecta²⁰³. Esta idea de conectividad se extiende en todos los ámbitos de la vida pública y privada.

Además, el personismo y las demandas de construir identidades cambiantes favorecen la representación de roles, la función teatral en las personas que actúan en vidas de ficción: “La identidad absoluta no ha existido jamás y lo peor se ha derivado de la obligación autoimpuesta de obrar como clones de nosotros y sin poder abandonar nunca la coerción de una supuesta coherencia que osamos confundir con la autenticidad. Ser auténtico, sin embargo, es todo menos repetir la misma representación. (...) Esto lo hemos ido sabiendo espectacularmente –dentro del espectáculo– con la crisis de la modernidad o, lo que es lo mismo, con el paso del que fuera capitalismo de producción (unívoco, rígido, ordenado) al capitalismo de ficción, donde las caras, las apariencias, los cosméticos llegan y pasan de moda no como un adorno sino como el corazón del juego. La vida del actor”²⁰⁴.

²⁰² VERDÚ, Vicente: *Tú y yo, objetos de lujo* (Op. cit.), pp. 58-59.

²⁰³ *Ibidem*, p. 134.

²⁰⁴ VERDÚ, Vicente: *Tú y yo, objetos de lujo* (Op. cit.), p. 137.

6.4. LAS TIRANÍAS DE LA FELICIDAD



Jonathan Hobbin: "American Idol", de la serie "In the Playroom" (2010)

En las sociedades desarrolladas la vida se presenta esencialmente como una gran acumulación de signos de placer y felicidad, exhibiendo un hedonismo reluciente: escaparates repletos de objetos atractivos, paquetes de vacaciones paradisíacas, publicidad de sonrisas radiantes, cuerpos perfectos, entretenimientos y diversiones... En el capitalismo actual la sociedad elimina la tragedia de su vida porque resulta molesta, y en cambio, apoya el optimismo como un valor para el bienestar. Al final, acaba instalándose un estado de felicidad permanente que correspondería a una mentalidad infantil, y que no tiene en mente los grandes problemas y contradicciones que asolan el mundo. Además, la cultura, en vez de ir dirigida a una reflexión profunda, es una cultura de distracción y entretenimiento.

Desde la segunda mitad del siglo XX, la nueva modernidad ha derivado en la "civilización del deseo". Hemos visto cómo el nuevo tipo de capitalismo genera un nuevo tipo de individuo consumidor de experiencias emocionales, elaborando estilos de vida a la carta; se sustituye el materialismo de la época anterior por la primacía de la felicidad y el desarrollo personal. Pero ésta es una "**felicidad paradójica**"²⁰⁵, tomando el término que acuña Lipovetsky. Los procesos de re-dinamización subjetiva y las aspiraciones trascendentes y

²⁰⁵ Vid. LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica* (Op. cit.).

reflexivas inevitablemente sufren altibajos, provocando desórdenes subjetivos. Como veremos, las consecuencias de los cambios de esta época desembocan en un aumento de las inseguridades, miedos y decepciones en el individuo y en la sociedad.

El “consumo emocional” fomenta la abundancia de anhelos consumistas. Mientras en la época anterior primaba el consumo *de ostentación* (los objetos de consumo eran símbolos de status, de éxito), en la hipermodernidad se acentúa el consumo *experiencial*, un consumo de corte individualista organizado en función de gustos particulares. Por una parte, opera una lógica subjetiva enfocada “para el otro” (en tanto que nos afiliamos a grupos, persiguiendo la pertenencia a éstos y la identificación con individuos con los que establecemos rivalidades miméticas), pero también “para uno mismo” (persiguiendo la felicidad privada, y expresando una identidad cultural y personal que nos defina). Se plantean relaciones emocionales entre los individuos y las mercancías, y no se venden tanto productos como estilos de vida: los objetos de consumo prometen abrir nuevos espacios de independencia personal, pero al final muy pocas veces esto se cumple...

Complementariamente, aumenta considerablemente el consumo de tratamientos, productos farmacéuticos, terapias, consultas médicas, etc., con el propósito de mejorar la calidad de vida. Tiene lugar una **medicalización** de la vida y del consumo. Lipovetsky distingue lo que él llama el *homo medicus*²⁰⁶, que presenta comportamientos preventivos, temores hipocondríacos, hipervigilancia higiénica, y preocupaciones múltiples, que, en suma, intentan combatir la muerte. Esta relación individualista con el cuerpo también permite elegir estados de ánimo a través de sustancias químicas (podemos relajarnos, excitarnos, tranquilizarnos, animarnos...) para controlar vivencias cotidianas. El resultado es una oferta de estados afectivos “a la carta”, que genera individuos dependientes, potencialmente adictos y *sometidos* en nuevas maneras.



Darren Sylvester: “Who You Are Or How I Met You, I Don’t Know” (2007)

²⁰⁶ LIPOVETSKY, Gilles: *Op. cit.*, p. 49 y siguientes.

El consumo puede ayudar a paliar deseos frustrados, con su promesa de llenar el vacío con experiencias y objetos seductores y maravillosos, confundiendo lo real con la ilusión. En este contexto consecuentemente proliferan los **simulacros**, parques temáticos, experiencias virtuales, *reality shows* y recreaciones de vivencias. Encontramos un exceso de espectacularidad, y un “placer vinculado a un universo concreto que, totalmente “estructurado” por lo imaginario, levanta las barreras de lo real mientras dura el consumo”²⁰⁷. Mientras se consumen estas realidades construidas o reconstruidas, surgen expectativas de experiencias satisfactorias, a la vez que se presenta la posibilidad de realizar cambios en el decorado cotidiano. El rechazo de la rutina y el ansia por la vibración emocional nos hacen desear y perseguir estas nuevas experiencias ficticias.

Pero cuando esta felicidad aparentemente garantizada por la acumulación de signos de placer no ocurre, cuando la felicidad no se alcanza, surge la **frustración**. La felicidad hipermoderna es una felicidad de luces y sombras: los bienes materiales no libran al individuo de una creciente insatisfacción existencial y de un sentimiento de decepción. Los costes del bienestar están frecuentemente por encima de las satisfacciones obtenidas, y la presión de los deseos materialistas dificulta la existencia como sujeto.



Mitra Tabrizian: “Private Enemy”, de la serie “The Perfect Crime” (2003-2004)

²⁰⁷ LIPOVETSKY, Gilles, *La felicidad paradójica*. (Op. cit.), p. 58.

La decepción hipermoderna está relacionada principalmente con dos vectores: el de la vida profesional, por una parte, y el de la vida afectiva, por el otro. El fracaso individual, las nuevas formas de sufrimiento, los miedos y las dudas acerca del futuro derivan en el fracaso personal. El hiperconsumo exagera además las diferencias entre lo deseable y lo efectivo, lo imaginario y lo real, las aspiraciones y las vivencias cotidianas. Esto provoca un deterioro de la autoestima, y genera una nueva vulnerabilidad en el individuo. Otra vez, Lipovetsky señala: “La sociedad del hiperconsumo tiene muchos defectos: toma al hombre tal y como es, múltiple, pueril y contradictorio, con sus deseos de distracciones y evasiones que no serán muy nobles pero que por eso mismo forman parte de su vida. Ecce Homo”²⁰⁸.



Sarah Hobbs: “Untitled (Overcompensation), de la serie “Small Problems on Living” (2006)

Para Lipovetsky, esta felicidad difícil imperante en nuestra época tiene su otra cara en una reivindicación de la **violencia**²⁰⁹, de la delincuencia como una forma de vida normalizada en un universo percibido como una jungla en la que algunos no pueden vivir “como todo el mundo”. Ocurre que los excluidos del consumo son también hiperconsumidores. Pero la nueva precariedad intensifica las desigualdades entre aquellos que pueden comprar y acceder a todo, y aquellos que no tienen recursos para casi nada. Esta tensión tiene como consecuencia el aumento de actos violentos y reivindicaciones identitarias, como consecuencia de la desestructura liberal.

La precariedad conlleva al **fracaso**, a la experiencia humillante y a la crisis de identidad. “En la sociedad de hiperconsumo, la violencia no se construye ya al modo tradicional: unas veces funciona como una estrategia instrumental para adquirir bienes comerciales, otras como un vector de descolliamiento personal que compensa un fracaso en la valoración del sujeto. Cuando se cierran las perspectivas de futuro, cuando la participación en el modo de vida dominante no existe y cuando baja el nivel de tolerancia a las frustraciones, la violencia permite transformar la “desesperación” en afirmación subjetiva, en “documento de identidad”

²⁰⁸ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica* (Op. cit.), p. 332.

²⁰⁹ *Ibidem*, pp. 184-185.

que genera respeto y gratificación en ciertos medios”²¹⁰. En la sociedad del hiperconsumo, por tanto, la precariedad intensifica el trastorno psicológico, la convicción de haber fracasado en la vida, que se percibe como algo que “no es vida”; ésta es la violencia esencial de la civilización de la felicidad. Cuanto más mejoran las condiciones materiales generales, más se intensifica la subjetivación/psicologización de la pobreza.

La sociedad del hiperconsumo, en suma, se despliega en nombre de la felicidad total en todas las esferas, y entonces acaba reinando una “**felicidad despótica**”, obligatoria. Es también una felicidad con “instrucciones de uso”, que aparecen en los incontables y diversos manuales de autoayuda, por ejemplo. Ya no existe tanto un derecho a ser feliz, sino una obligación a serlo. Este imperativo de la felicidad nos intimida, y hace que nos culpemos cuando no somos felices.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 188-189.



Capítulo

LOS FOTODRAMAS HIPERMODERNOS

7.1 LAS RELACIONES CON LAS IMÁGENES Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA EN LA HIPERMODERNIDAD

Podemos decir que hoy en día la sombra de Guy Debord²¹¹ es todavía alargada si pensamos en el exceso de imágenes en la sociedad contemporánea, o en las imágenes del exceso. La “sociedad del espectáculo” que Debord describe en 1967 se sigue superando a sí misma en buena lógica del funcionamiento del sistema de la mercancía: repetirse igual y nueva a la vez en el mercado. Como mercancías por excelencia del presente, las imágenes en sobreabundancia inundan nuestra existencia cotidiana hipermoderna; no sólo hablamos de una cultura predominantemente visual, sino de una cultura y una existencia en la que las relaciones personales están establecidas como relaciones entre imágenes, dominadas por el fetichismo de la imagen²¹².

Ante esta saturación de imágenes-mercancía es interesante y necesario que los artistas visuales busquen que la mirada contemporánea reaccione por sobreexposición y se convierta en cómplice de las diferentes críticas que hagan los artistas, pero hemos de reconocer que en la estrategia está contenida la neutralización del mensaje. La imagen, la obra de arte, en cuanto que es hipermoderna e hiperindustrial, sincroniza sus flujos expresivos con los flujos de conciencia de millones de personas. En este sentido, podemos sospechar que la noción misma de “patrimonio cultural” ha sido llevada al límite, pues se trata de un patrimonio en vías de su desterritorialización y, en el límite, de su desaparición.

La hiperindustria cultural entraña una “mutación antropológica”, en cuanto que modifica las reglas constitutivas de lo que hemos entendido por cultura. Hoy, hasta cierto punto, se ha desestabilizado nuestra relación con los signos, el espacio-tiempo y toda posibilidad de representación y saber. Esto se traduce en una total reconfiguración de los modos de significación. El alcance de la mutación en curso se hace evidente si entendemos los modos de significación como correlato de la nueva economía cultural desplegada a nivel mundial.

Es probado que las personas podemos adaptarnos sorprendentemente a situaciones extremas, convirtiéndolas rápidamente en hábitos. Lo aberrante pronto se convierte en familiar, y es precisamente allí donde el arte puede actuar para evitar que ese malestar se haga hábito y parezca que “todo marche bien”. Nuestra relación con las imágenes puede generar una especie de pasividad en cuanto que nos expone de forma cotidiana al espectáculo de una realidad actual que se nos escapa. Además, genera una forma de soledad en tanto que nos invita a inmersiones individuales, mientras nos distrae de las relaciones con el otro (en la medida en que crece nuestra adicción a la imagen, también en parte nos aislamos, ya que se nos ofrece simulacros del prójimo y de la experiencia), sustituyendo con las imágenes las experiencias “cara a cara”.

²¹¹ Vid. DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo* (1967), Pre-textos, Valencia, 2001 (traducción de José Luis Pardo).

²¹² En la sociedad del espectáculo hay una voluntad de aligerar, de desustancializar las cosas, de quitar espesor y fondo sombrío. Se trata cada vez más de que la gente se convierta en imagen, en superficie. Y la imagen construida y elegida por otro se convierte en la principal relación del individuo con el mundo que antes contemplaba por sí mismo. La imagen es la transmutación última del fetiche de la mercancía, y a la vez un modo ágil de llenar el segundo. Es el mecanismo ideal para mediar la percepción, sin perturbar el ciclo del consumismo. Comunicación y mercancía, por tanto, están intrínsecamente relacionadas, ya que ambos sistemas comparten una equivalencia sin fin, un intercambio sin término.

Acaso hoy más que nunca, debamos preguntarnos si una imagen vale más que mil palabras. Paradójicamente, la fotografía es capaz de revelarnos, con su aparente objetividad, un mundo radicalmente no-objetivo. Como sabemos, la técnica de la fotografía nos lleva más allá de la réplica en el dominio del trampantojo, rebanando la realidad, su silencio y su reducción fenomenológica de movimientos. Así, la fotografía es la más artificial y pura exposición de la imagen. Pero a su vez, la fotografía puede entrar en un espacio de complicidad (¿íntima?) con nosotros, no para dominar, sino para demostrar que si lo que no puede ser dicho debe permanecer en silencio (según Baudrillard explica en “La fotografía o la escritura de la luz: Literalidad de la imagen”), “lo mismo que no puede ser dicho puede ser también guardado en silencio a través del despliegue de imágenes”²¹³.

La función subversiva de la imagen fotográfica puede consistir en descubrir cómo la imagen literalmente traslada, transforma la ausencia de realidad. Y es que la fotografía nos ayuda a vivir en nuestra realidad, sus simulacros conscientes, a través de la ficción de la representación, nos ayudan a transitar por sus grietas, su superficie nos ayuda a cubrir huecos. Baudrillard lo explica así: “A través de la fotografía, es quizá que el mundo en sí mismo inicia su acto (de representación o que pasa al acto) y que al mismo tiempo impone su ficción. La fotografía transfiere al mundo en la acción (actúa fuera del mundo, es el acto fuera del mundo) y el mundo incide dentro del acto fotográfico (actúa fuera de la fotografía, es el acto fotográfico). Esto crea un material de complicidad entre nosotros y el mundo, puesto que el mundo nunca es nada más que un continuo movimiento hacia la acción (un constante acto de exteriorización).”²¹⁴

Dentro de todo este contexto, cabría preguntarnos si el relato fotográfico puede acercarnos al mundo “real”, que es de hecho infinitamente distante, o si, por el contrario, es la misma imagen la que nos mantiene a distancia, protegiéndonos de los objetos reales y su daño virtual. En suma, la imagen hoy funciona como interrogante acerca de lo real y de su posición respecto a nosotros.

7.1.1. Los relatos fotográficos como simulacros de experiencia estetizada

Hemos señalado cómo en la hipermodernidad se da un hiperconsumo de intimidad, y cómo la felicidad y la desgracia se convierten en espectáculo: asistimos a una creciente afición a los shows del “yo”, los *blogs* personales, la telerrealidad, los diarios fotográficos... Mediante el espectáculo se hace posible experimentar emociones y vivir experiencias ajenas que disfrutamos y sufrimos casi como propias. En la “sociedad transparente” hay un afán por mostrar y ver todo. La espectacularización de las experiencias favorece empatías epidérmicas, fugaces. Nos permite consumir felicidades y desgracias ajenas (tanto de personajes famosos o de la prensa del corazón, como de gente anónima). Hay un gusto por consumir infortunios que no nos afectan (y de paso, comprobar que no somos los únicos que sufren): nos complace contemplar los males de los que nos hemos librado (o que todavía no nos han afectado).

Cuando no nos es posible alcanzar una satisfacción a partir de la experiencia real, se hacen necesarios los simulacros, que parecen completar, diversificar y mejorar nuestra situación. Nietzsche decía que la ilusión,

²¹³ BAUDRILLARD, Jean: “La fotografía o la escritura de la luz: Literalidad de la imagen”, en *El intercambio imposible*, Cátedra, col. Teorema, Madrid, 2000, pp. 175-184.

²¹⁴ *Ibidem*, p.179.

las ficciones, los simulacros son necesarios para la vida, porque es necesario que la vida inspire confianza²¹⁵. A través de los simulacros también consumimos experiencia, y en el caso de la fotografía escenificada, es posible adquirir vivencias y desarrollar emociones y reflexiones. La sociedad del hiperconsumo plantea un conjunto de mitos, sueños e imaginarios que ofrecen un mundo alternativo a un presente sin esperanzas. Los simulacros pueden ser vías para la felicidad, en tanto que incitan a renovar los elementos de nuestra insistencia en “cambiar de vida”, proponiendo nuevos centros de interés y nuevas perspectivas, en una suerte de “alter-consumo”.

En la práctica fotográfica actual también encontramos una hipertrofia de imágenes y escenificaciones eufóricas que de alguna manera, incitan a la reflexión acerca de nuestra realidad. Entre la infinidad de artificios que nos rodean, la fotografía narrativa actual es capaz de aportarnos experiencias especulares (y espectaculares) que, hablándonos de personajes que son siempre otros, también nos devuelven reflexiones que hablan de nosotros mismos.

7.1.2. La personalización en los relatos fotográficos actuales

Como hemos expuesto anteriormente, en la actualidad la sustitución de los mecanismos represivos por los comprensivos reduce al mínimo la austeridad y explota al máximo el deseo, en un fenómeno doble que compagina la independencia y la dependencia. En efecto, asistimos a una cierta feminización de la cultura, en la que la imposición cede ante la idea de evolución. Este hecho tiene una correspondencia lógica en la fotografía narrativa objeto de estudio en esta investigación. Y es aquí donde podemos pensar que existe una serie de artistas que, si bien han trabajado inscritos en la problemática y la estética narrativa posmoderna, establecen, sin embargo, puentes hacia otras preocupaciones que a día de hoy están más vigentes que nunca.

En diversos trabajos de muchos de los artistas analizados en esta tesis (como por ejemplo, Jeff Wall, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, o Wendy McMurdo) podemos apreciar que existe una preocupación singular por las historias (dramatizadas, teatrales) centradas en las personas, inscritas en temáticas que rodean cuestiones de identidad y de intimidad (o de su posibilidad). Estos enfoques juegan siempre con lo que podríamos llamar un *double code*: por una parte, trabajan activamente desde el artificio de las construcciones narrativas posmodernas de una manera metalingüística, hablando de la propia condición de la imagen (fotográfica), explotando y radicalizando la relación que tenemos con estas imágenes. Pero por otra parte, estos artistas no se limitan a un mero ejercicio conceptual, sino que apelan directamente a los factores personales, individuales y colectivos que influyen no sólo en la recepción de una imagen, sino también, de alguna manera, en nuestra propia existencia.

Llegamos a un momento en que lo personal se convierte en una categoría discursiva, explotándose al máximo los conceptos de intimidad, cotidianeidad y subjetividad. Las fotografías de estos artistas tienen la capacidad de ofrecer críticas constructivas y necesarias sobre cómo habitamos nuestro día a día, haciendo visibles otras formas de relacionarnos con el entorno y con el otro, posibilitando otros modelos de intimidad.

²¹⁵ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica* (Op. cit.), p. 325.

Respecto a la “mirada feminizadora” de la que habla Vicente Verdú, podemos afirmar, al ver la práctica de la narrativa fotográfica de los últimos años, que hoy más que nunca se puede hablar de una estética narrativa auténticamente femenina, ya despojada de los tintes “feministas”. De hecho, ya una vez dentro de la hipermodernidad, podemos observar un fenómeno curioso: si bien ya hace tiempo que los temas y cuestiones tradicionalmente masculinos han sido conquistados por las mujeres, hoy asistimos a una tendencia inversa, que demuestra que lo tradicionalmente doméstico, lo íntimo y lo emocional son recolonizados por la mentalidad del hombre.

Tomando a Jeff Wall como ejemplo una vez más, encontramos en muchas de sus imágenes una mirada atenta relacionada con el concepto de interior, tanto al interior de los espacios que las personas habitan y lo que acontece dentro de ellos (por ejemplo, interiores domésticos como la desoladora cocina de “Insomnia”, la cocina casi paranormal de “Jello”, o el extrañamente acogedor salón de “A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947”), pero también a los propios conflictos interiores que tienen lugar en los diferentes personajes, como leemos en “Milk”, “Outburst”, o “No”, por citar sólo algunas. Y es que además de girar en torno a la condición humana en general, los trabajos de Wall se ocupan de cuestiones individuales, de personas y grupos específicos en situaciones particulares en las que, por otra parte, nos podemos reconocer y que, en el mejor de los casos, pueden resultar reveladores y hasta terapéuticos (en cuanto establecemos una relación especular con ellas, o no).



Jeff Wall: “Outburst” (1989)

Un buen número de las fotografías incluidas en esta investigación constituyen respuestas críticas a los procesos de socialización de las personas y al modo en que el sujeto interioriza e incorpora las estructuras sociales. Los trabajos expuestos desafían simbólicamente la conducta razonable (pensemos en las relaciones extremas en la serie de “Five Revolutionary Seconds” de Sam Taylor-Wood, o en las inquietantes imágenes de Anthony Goicolea), el pensamiento corriente y el orden social establecido, ya sea cuando funcionan al nivel de la propia práctica del sujeto, ya sea cuando lo hacen desde la reflexión sobre historias personales.



Anthony Goicolea: “Premature”, de la serie “You and What Army” (1999-2001)

Con frecuentes trabajos centrados en las relaciones afectivas cercanas del sujeto, como ocurre, por ejemplo, en la serie “Scarred for Life” de Tracey Moffatt, los artistas hacen visible la violencia (literal o simbólica) que consciente o inconscientemente se ejerce y se sufre en las relaciones con los otros o con el entorno, poniendo en cuestión los esquemas y lugares comunes que sirven para pensar las diferentes formas de dominación (que aunque son cada vez más invisibles, no pierden por ello eficacia). Los “fotodramas” de Moffatt suponen escuetos ejemplos que, en su mínima expresión, exponen verdaderos conflictos que revelan el mismo momento en que la tensión emocional está a punto de explotar.

En los relatos fotográficos actuales podemos ver muchas veces cómo se escenifican y se desmantelan relaciones de poder difíciles de desbaratar y aún de reconocer como tales, por existir un grado de complicidad, estar mezcladas con sentimientos afectivos, o manifestarse a través de los gestos más nimios. Las escenificaciones en el ámbito doméstico que realiza Florence Paradeis (pensemos en “Tête-a-tête”, o

“Bullets”) tienen un componente teatral evidente, pero su iconicidad traspasa la propia imagen para inquietarnos lo suficientemente cuando leemos sus metáforas.

En un momento en que nuestra relación con el presente cambia, aparecen tensiones, a la vez que pierden eficacia los discursos ideológicos. Y entonces surgen infinidad de singularidades subjetivas, tal vez en ocasiones poco novedosas o creativas, pero sin embargo, más numerosas, elásticas, supervivientes.

En este momento, acaso más que nunca, se muestran las contradicciones inherentes a la misma esencia de las personas. Podemos apreciar que los modelos de felicidad se diversifican cuantitativa y cualitativamente; hoy se tiene un sentido de tener que aprovechar los recursos, de extraer la máxima variedad de la vida (máximo objeto de consumo). Y para esto, cada uno puede buscar y emplear su propio modo, *personal*. El movimiento cultural del “personismo” favorece construcciones interactivas, presentando ilusiones de una vida mejor. Es ésta una época conectiva, neo-romántica, femenina (en el sentido anteriormente explicado), sensacionalista, afectiva, y, desde luego, se hace pertinente y necesario investigar cómo esto se refleja en el arte, y por supuesto, en la fotografía narrativa.



Florence Paradeis: “Bullets” (1998)

7.2. TEMÁTICAS Y OCUPACIONES EN LOS FOTODRAMAS HIPERMODERNOS

Hemos visto cómo en la hipermodernidad actúa un proceso de sentimentalización generalizado, que como veremos, se manifiesta en cada una de las líneas temáticas señaladas. Los sentimientos, eje fundamental de la vida, siguen siendo profundamente heterogéneos ante las fuerzas del mercado, y cuanto más se generaliza la comercialización de modos de vida, más se reafirman los valores afectivos en la vida privada.

Los fotodramas actuales, jugando con el tradicional potencial de la fotografía como espejo de la realidad (en este caso, se trata de espejos figurados, metafóricos), funcionan, por un lado, reflejando las nuevas condiciones y preocupaciones contemporáneas. Y por otro lado, funcionan como objetos culturales también de uso y consumo, satisfaciendo nuestra ansia de historias que hablen de nosotros y de nuestra circunstancia.

A continuación expondremos algunos ejemplos de artistas cuyos proyectos y obras se inscriben en las nuevas preocupaciones temáticas y existenciales propias de la época hipermoderna. Analizaremos cómo las relaciones con uno mismo, con los otros, y con el entorno (público y privado) quedan bajo la influencia de las nuevas condiciones anteriormente señaladas.

7.2.1. Relaciones con uno mismo

En la actualidad, acaso de un modo más intenso que nunca, el individuo se enfrenta a una tensión esencial entre identidad e intimidad, entre lo que se supone que debe ser y lo que es en realidad. José Luis Pardo define la identidad como “la cualidad de *ser idéntico* a sí mismo o a algo”²¹⁶. La identidad es firme y estable (aunque en la hipermodernidad las identidades son también cambiantes, móviles e intercambiables), y está relacionada con lo público, con la imagen que el individuo proyecta ante los demás. La identidad “sujeta” al individuo, le hace encajar en un sistema social que puede controlar lo que está, de alguna manera, prefijado y catalogado. Pero según explica Pardo, “toda identidad está falsificada porque, si el ser del sujeto es curvo, es imposible trazar en él líneas rectas”²¹⁷. Ante la pregunta “¿Quién eres?”, la respuesta “yo” es una respuesta tranquilizadora para el otro, porque somos como él. La normalidad es ser idéntico a algo, el tener una identidad. La identidad es siempre construida, y está relacionada con la construcción de la imagen del “otro”.

Por el contrario, la intimidad es definida por José Luis Pardo como “la verdad sobre uno mismo”²¹⁸. No se nombra directamente, ya que se trata de una decadencia esencial. Es el “tenerse a sí mismo” / “sentirse a sí mismo”²¹⁹. Indica tensión, desequilibrio, inquietud (frente a la “sujeción” o seguridad que proporciona la identidad).

²¹⁶ PARDO, José Luis: *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 47.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 51.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 40.



Florence Paradeis: "I'm Completely Exhausted" (1998)



Sarah Hobbs: "Untitled" (2000), de la serie "Smalls Problems on Living"

Pardo señala seis axiomas de la intimidad, uno de los cuales establece que "la verdad íntima de mi vida es su falsedad" (en relación con la falsedad de la identidad). La intimidad existe en tanto que no se es idéntico a sí mismo. Se puede encontrar la "razón de ser" en una debilidad esencial de la vida, en la falta de fundamento. Siempre fracasamos cuando intentamos ser nosotros mismos; la apariencia de una solidez falsea nuestra intimidad.

En los fotodramas actuales, las temáticas plantean reflexiones entre estas tensiones entre identidad e intimidad en el individuo,

condicionado por la sociedad del hiperconsumo y la presión de los valores externos. Gilles Lipovetsky escribe que en la hipermodernidad "cuanto más mejoran las condiciones materiales, más aumenta la sensación de una vida opresiva, caótica, insoportable, difícil..."²²⁰. La abundancia de bienes materiales, las casas perfectamente amuebladas y confortables, el diseño, la calefacción central y el aire acondicionado, la ropa de marca y los coches último modelo no liberan al individuo de una insatisfacción informe, permanente e inevitable.

También hay una obsesión perfeccionista en los individuos, que compiten para superarse a sí mismos, en lo que Lipovetsky llama la "sociedad de la proeza". Esta obsesión deriva en las dictaduras de la perfección, que más que con un "saber hacer" tienen que ver con un "saber ser". Lipovetsky apunta que ahora "el hiperconsumidor tiene cada vez menos medios simbólicos para dar un sentido a las dificultades que encuentra en la vida: en un tiempo en que el sufrimiento no tiene ya el sentido de prueba que hay que superar, se generaliza la exigencia de eliminar lo más aprisa posible, químicamente, los problemas que afligen al

²²⁰ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica* (Op. cit.), p. 139.

paciente y que aparecen como una simple disfunción, una anomalía tanto más insoportable cuanto más se impone el bienestar como ideal de vida predominante”²²¹. El consumo sirve muchas veces para paliar un malestar que potencialmente podría desembocar en suicidios, toxicomanías, tratamientos psiquiátricos, etc. El consumismo de objetos, de experiencias, de sucedáneos de vida, funciona como un refugio de la sensación de “falta de plenitud”.

Sara Hobbs trata estos asuntos genuinamente íntimos de frustración, aprensión, indecisión; emociones que turban el alma. En su manera de relatarlas podemos distinguir una cierta fórmula, consistente en imágenes de habitaciones solitarias siempre con algún un espacio vacío (una cama, una silla...) que reclama una presencia humana, y donde el espectador puede imaginarse ubicado. Hobbs construye y después fotografía espacios domésticos deshabitados cuyas aberraciones o excesos ilustran ciertas patologías psicológicas. En su serie fotográfica “Small Problems on Living” (1999-2004) vemos cómo escenarios en principio familiares e inofensivos se vuelven amenazantes o abrumadores, de la manera en que podrían ser percibidos por alguien que sufriera algún tipo de paranoia, trastorno obsesivo-compulsivo, agorafobia, ansiedad, neurosis posmodernas... De una manera concisa, sutil y certera, las obras de Sara Hobbs nos hablan de las presiones psico-sociales que de alguna manera se relacionan con la vida urbana hipermoderna. Y lo hace empleando un lenguaje de imágenes de una gran potencia basada en la *empatía*²²² con estas personas ausentes que sufren de sus respectivas patologías. La artista nos invita a experimentar sus propios miedos irracionales (a veces la incompreensión por parte de aquéllos que no padecen estos desórdenes llega a ser más dañina que el propio desorden).

Todas las fotografías de esta autora tienen un denominador común: la soledad, el duro enfrentamiento a solas con la propia obsesión mental. Estas fobias se expanden por el lugar a través de los objetos que las representan. Las imágenes de Hobbs tienen una seductora escala y títulos lúcidos que funcionan como un certero suplemento en el ejercicio de la metáfora, haciendo más fluida nuestra empatía con estados emocionales complejos verdaderamente existentes en muchas personas, que ven cómo las particularidades de su psique convierten su vida cotidiana como una horror incesante. Por ejemplo, en “Untitled” (2000), Hobbs habla metafóricamente de la timidez y el deseo de desaparecer, fotografiando la fantasía secreta de un traje que se mimetiza con el color y la textura de la pared, y que permitiría al que lo lleve camuflarse, o volverse prácticamente invisible en cualquier fiesta o reunión social.

Las temáticas de muchas fotografías de la joven artista **Ixone Sádaba** reflexionan sobre la identidad personal, ofreciendo identidades desdobladas, enmarcadas en composiciones de marcado carácter teatral. Sus proyectos son polifacéticos y multidisciplinares, ya que, además de emplear el medio fotográfico, se vale de métodos de expresión artística como la acción y la performance. La autora se vale de su propio cuerpo para investigar acerca de los procesos de formación del “yo”, la doble personalidad, la angustia existencial, el sufrimiento... Para ello realiza escenificaciones que después fotografía cuidadosamente, procediendo más tarde a un minucioso trabajo de edición digital.

²²¹ *Ibidem*, pp. 278-279.

²²² Theodor Lipps formula una teoría de acerca de la *empatía* estética como un proceso de afinidad entre objeto y sujeto, donde éste se reconoce a sí mismo y se solidariza con él, en un proceso que permite al sujeto hallar un conocimiento de sí mismo que hasta ese momento ignoraba.



Ixone Sádaba: "Citerón I" (2003)

A Sádaba le interesan las opciones narrativas que surgen de los impulsos emocionales. Pero el verdadero hilo argumental entre las diversas escenas es aportado por el espectador, que hace sus propias deducciones en relación al conjunto, con frecuencia arrítmico y discontinuo. La artista recurre a la teatralización de la vida cotidiana en un juego de identidades desdobladas con toques de tragedia griega. Las imágenes, siempre con un contrapunto onírico, plantean los duelos dramáticos del personaje consigo mismo, en situaciones que hablan de sufrimiento, agobio, soledad, tensión o desesperación.



Erwin Olaf: "Hotel Kyoto, Room 211", de la serie "Hotel" (2010)

Las relaciones de soledad en espacios habitables o de tránsito, cada vez más confortables en la era del hiperconsumo, aparecen también explicitadas en los proyectos fotográficos de **Erwin Olaf**. En su reciente serie "Hotel" (2010), el autor retrata a individuos solitarios en habitaciones de hotel, personajes que, a pesar

de descansar en habitaciones lujosas y *chic* de todas partes del mundo (Tokio, Nueva York, París...), y a pesar de ser jóvenes e idealmente atractivos, se encuentran en un estado de soledad y tristeza irremediables. Posan lánguidos y elegantes, con la mirada perdida y evocando un sentido inconexo de misterio, desasosiego interno o deseos frustrados. Esta sensación melancólica de los sujetos contrasta con estos escenarios y objetos glamurosos que los rodean, como diciendo que, al final, nada de lo diseñado para hacerles sentir mejor y “como en casa” logra apartarlos de la sensación de vacío existencial y de falta de plenitud o felicidad. Esta serie continúa toda una línea de exploración de estados de humor ensimismados que Olaf ha ido desarrollando en otras series anteriores, como por ejemplo en la trilogía formada por las series “Rain”, “Hope” y “Grief”.

Una idea similar a la de Olaf es la que presentan las fotografías de la serie “Abandon” (2006) del fotógrafo **Jeff Bark**. En estas imágenes los personajes, siempre solos, en una especie de limbo, muestran una verdadera sensación de abandono y deseos frustrados. Aparecen en sus espacios domésticos, rodeados de objetos de consumo de la vida urbana occidental (palomitas, hamacas de piscina, televisores, electrodomésticos varios...). El resultado visual, de un cuidado esteticismo propio de la pintura clásica, contrasta con la sordidez de los estados anímicos o existenciales de los personajes, si cabe más dramáticos ante la presión de esa felicidad obligatoria y prometida.



Jeff Bark: "Untitled", de la serie "Abandon" (2006)

En una línea parecida, también **Kate Bernauer** retrata a personajes que están siempre solos, en situaciones ambiguas e introspectivas que rozan lo absurdo. En fotografías como “In the Garden”, de la serie “Long Way Home” (2006), la autora plantea una escena casi surrealista con un personaje implicado en la acción simbólica de suicidarse ahorcándose con un montón de globos de helio atados a su cuello, en una sugerente metáfora que insinúa cómo elementos paradigmáticos de lo alegre y de lo festivo pueden ser volverse en nuestra contra, enfatizando la inevitable infelicidad y fondo sombrío de la existencia contemporánea.



Kate Bernauer: “In the Garden”, de la serie “Long Way Home” (2006)

7.2.2. Relaciones interpersonales

En las relaciones interpersonales cobra especial importancia el desarrollo de las relaciones de identidad. Como apuntamos, la identidad está relacionada con la imagen que proyectamos en público, ante otros y para otros, y también está relacionada con la construcción de la imagen del otro. Resulta llamativo el gran peso que tiene la imagen (la identidad) en la construcción del mundo como mercancía. El (hiper)capitalismo, además de regular la economía, es también un sistema que regula los mecanismos de producción del deseo y de la representación de la identidad.

Lacan, en “El estadio del espejo”²²³ plantea la estructura básica de toda relación del sujeto con el mundo: lo que constituye nuestra identidad, lo que nos conforma e identifica como sujeto es la suposición de que aquello que vemos, aquello que identificamos, también nos puede ver. Eso “otro” nos devuelve identidad, en una especie de proyección del deseo, y de relación con lo imaginario condicionada por las relaciones de poder.

Los fotodramas actuales, además de ser capaces de representar y comunicar relaciones de intimidad y de tensión en uno mismo, también son capaces de desvelar los escenarios en los que se construye lo imaginario y en los que se dan los procesos de identificación. En multitud de fotografías escenificadas de los últimos años podemos observar cómo las relaciones entre los individuos han cambiado sustancialmente, en parte debido a las nuevas condiciones materiales y existenciales de la hipermodernidad. En la actualidad podemos distinguir una creciente sentimentalización en las relaciones entre personas. Las relaciones sociales y comerciales favorecen nuevos modos y lugares para interrelacionarnos. Proliferan los estados de “soledad interactiva”, que completan las relaciones personales.



David Hilliard: “Game of Go” (2002)

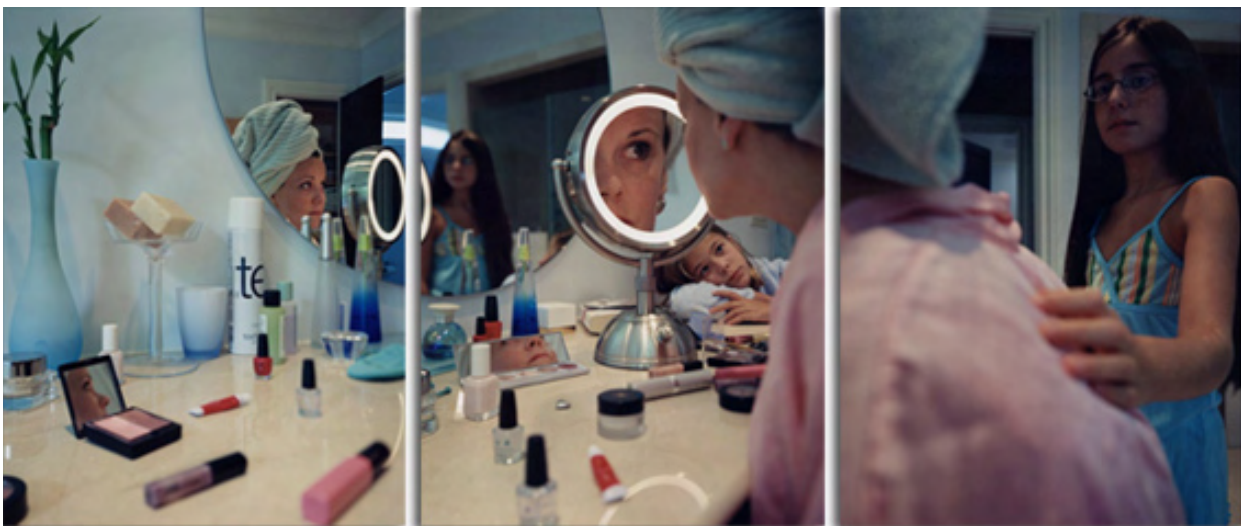
David Hilliard cuenta historias sobre el deseo, sobre relaciones personales, familiares, amorosas, también sobre la masculinidad, a través de sus fotografías panorámicas ensambladas. El artista se ha dedicado

²²³ Vid. LACAN, Jacques: “El estadio del espejo como formador del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (1949), en *Escritos / Siglo XXI*, México D.F., 1972.

durante años a documentar su vida y la de los que le rodean a través de fotografías ficcionalizadas. Su reciente trabajo, “Being Like”, es su proyecto más autobiográfico, con imágenes de su padre y de él mismo que reflejan los elementos comunes y diferenciadores entre ambos.

La composición panorámica de sus trabajos surge como lenguaje visual, tras las limitaciones que Hilliard percibe a la hora de contar una historia con una imagen. Según el autor, una sola fotografía no llega a representar adecuadamente el espacio y la narrativa que él busca. Además, la creación de un conjunto a través de piezas diferenciadas le permite insinuar los conceptos de individual y de colectivo. En sus imágenes, Hilliard juega con puntos de enfoque que cambian de una imagen a otra en un mismo conjunto panorámico. Por otro lado, dentro de las fotografías la distancia física es a menudo manipulada para representar la distancia emocional.

Escenas que a primera vista parecen subjetivas e íntimas son frecuentemente un comentario sobre los contornos generales de la vida. Continuamente intentan representar los espacios que habitamos, las relaciones que creamos, y los objetos que nos rodean. Las historias de Hilliard hablan de lo personal, pero también de la experiencia universal.



David Hilliard: “Home, Office, Evening, Day” (2006)

En cuanto a las relaciones amorosas, la hipermodernidad (paradójicamente después de la liberación sexual) favorece las relaciones estables de pareja, en una búsqueda de una vida de emociones, intimidad y sentido. Hay, igualmente, una tendencia a explicitar más los sentimientos, a expresarlos con más palabras, a una *psicologización* creciente de la sexualidad y el amor. En estos momentos, también en la fotografía escenificada encontramos una primacía singular de las “mitologías del corazón”, a través de temas y posturas propias del melodrama.

En la serie “Double Life” de **Kelli Connell** se representa una relación entre dos mujeres. Con un estilo documental que presta atención al paisaje emocional de la relación, el espectador parece descubrir momentos de intimidad, de discusiones o de relax, desde los primeros coqueteos hasta una cómoda domesticidad. Con un naturalismo de apariencia documental, “Double Life” juega con la ficción y la actuación veraz. A través de este movimiento deslizante continuo hacia ambos polos, estas “realidades construidas”

que Connell presenta no solamente buscan desvelar sus propios dilemas, sino que también nos dirigen a nuestro bagaje general de respuestas e ideas preconcebidas que tenemos como espectadores y como ávidos consumidores de ficciones sentimentales. Tomando como punto de partida un fuerte componente autobiográfico (la identidad sexual de Connell y sus propias experiencias), esta serie va más allá y da pie a ampliar conceptos asumidos relacionados con la identidad, creencias proyectadas y otros clichés sociales, reforzados por la cultura visual de hoy en día y por una vasta red de agentes mediáticos como la televisión, el cine, la publicidad, e incluso la propia fotografía artística.



Kelli Connell: "Pregnancy Test" (2003), de la serie "Double Life"

Gran parte del trabajo fotográfico de **Anthony Goicolea** plantea situaciones donde personajes idénticos (siempre muchachos adolescentes) se interrelacionan de modos extraños que encierran tensiones y distorsiones subyacentes en los sistemas aparentemente ordenados y perfectos. El artista clona digitalmente su propia imagen en una variedad de personajes que interactúan, introduciendo un elemento narcisista entre éstos. Goicolea plantea narrativas que nos parecen familiares, con personajes jóvenes y masculinos (a la vez impotentes y violentos), y apunta a la oscura y ambigua parte inferior de la vida contemporánea a través de ejemplos de experiencias emocionales específicas, metafóricas, a veces rituales. Goicolea explora así las ansiedades subyacentes y los fallos de la memoria, deseo, violencia y voluntad, y explora estos asuntos no como fin en sí mismo, sino con la intención de comprender un mundo que parece negar el reconocimiento de su propia complejidad.

En series como “You and What Army” (1999-2001) o “Detention” (2001-2002), Anthony Goicolea se inspira en cuestiones de género y sexualidad, especialmente las relacionadas con el ambiguo período de la prepubertad y la adolescencia masculinas, y en los complejos ritos de interrelación y transición en la búsqueda de la identidad, autoestima y sentido del ser.



Anthony Goicolea: “Boysroom”, de la serie “You and What Army” (1999-2001)

Las fotografías de **Darren Sylvester** tienen una evidente deuda con el mundo de la publicidad hipermoderna y con el consumo emocional. Sin embargo, Sylvester no nos vende ningún producto; sus fotografías tienen un atractivo distinto. Y es que aunque la pulcritud de las imágenes y la resonancia de los títulos de sus obras (que rayan en ocasiones el cliché) pueden parecer parodias de *spots* publicitarios, el artista no es un cínico, sino un consumidor romántico con confesas influencias pop. Cada uno de estos textos encierra un pequeño mensaje que, de una manera oblicua y atractiva, conecta con la llamada “Generación Y”, con un contexto juvenil que ha crecido en una cultura de consumo, de televisión, de videoclips e ídolos pop. Sylvester además de sugerir narraciones puntuales, con rostros y lugares concretos, nos está hablando también de toda una generación adolescente, de una época, y lo hace a través de estos escenarios emocionalmente complejos contenidos en imágenes hiperreales.

Las fotografías de Sylvester se inscriben en un contexto actual urbano, un contexto de globalización, que no evita detalles tan prosaicos y específicos como por ejemplo, los envases de franquicias de “fast-food” de “Subway” en la emocionalmente cargada “Your First Love is Your Last Love” (2005), o de KFC en la aparentemente alegre escena de “If All We Have is Each Other, That’s OK” (2003). Vemos que nunca estamos en un escenario completamente estilizado/ esterilizado, sino que cuenta con elementos de la cotidianidad juvenil, cuyo sentimentalismo es uno de los ingredientes del actual capitalismo (de ficción).

Estas imágenes son más irónicas que sinceras, y no precisamente por registrar acontecimientos verídicos (cosa que evidentemente no ocurre), sino porque son capaces de devolvernos una verdad sobre los sentimientos y sobre las relaciones interpersonales en la actualidad. Hay un grado de humor en ellas, pero un humor que se ríe de sí mismo (tal vez no se trate de una risa, sino de una sonrisa), en cuanto que el autor se reconoce en los propios personajes y situaciones que muestra, invitando al espectador a hacer lo mismo.



Darren Sylvester: "Your First Love is Your Last Love" (2005)

Sin embargo, hay en las imágenes un elemento que las protege de ser exclusivamente adolescentes. Estas fotografías son más reflexivas, más contenidas y profundas, funcionan casi como recuerdos de eventos. Aparece implícito un sentido de melancolía y de nostalgia, probablemente porque están hechas por alguien que ya ha crecido. Los adolescentes que protagonizan sus trabajos, en cambio, desarrollan relaciones que probablemente no vayan a durar, y habrán de esperar a paso del tiempo para comprenderlo. Sylvester nos habla precisamente de esto, de la probabilidad de que estas relaciones fallen, de la alienación urbana, del paso del tiempo, de la mortalidad, en suma.

Recordando letras de canciones, los títulos de las obras de Darren Sylvester actúan como un correctivo a la aparente estabilidad o ambigüedad de estas viñetas de vida contemporánea, terminando así de dirigir la narrativa de sus obras. Estos títulos, que casi adquieren a veces una cualidad de aforismo ("Don't Substitute a Life to Satisfy Mine", 2007), son casi siempre sentencias hechas en primera persona, o apelativas a un interlocutor (esto es, dirigiéndose a un espectador).

El artista hace de las fotografías una ocasión para mostrar su punto de vista respecto al mundo real, subrayando acontecimientos del día a día que convierte en momentos extraordinarios, sugiriendo que cada momento de nuestra vida puede ser relevante. En cada imagen absolutamente todo está considerado, coreografiado, incluido en un *storyboard*. Resulta paradójico cómo a través de escenas y elementos meticulosamente controlados que compone de un modo frío y preciso, el artista puede brindarnos visiones

de la desintegración emocional más certeras y más desestabilizadoras también. Tal vez el trabajo de Sylvester tenga algo de melancolía “post-publicitaria”, en el sentido de que trata sobre lo que ocurre cuando compramos o consumimos algo nuevo, sin que luego nada cambie...



Darren Sylvester: “If All We Have is Each Other, That’s OK” (2003-2004)

7.2.3. Relaciones con el entorno doméstico y privado

Vivida como burbuja que protege del exterior, la casa representa un territorio más en el que operan las presiones del neoindividualismo contemporáneo: el hogar como espacio de aspiración a la intimidad, la búsqueda de placeres resguardados, y la huida de un entorno humano inevitable y frecuentemente asfixiante. El individuo hiperconsumidor quiere vivir mejor en una casa que responderá a unas nuevas exigencias de seguridad, privacidad, confort y plenitud personales. En la hipermodernidad²²⁴, se lleva hasta el extremo el embellecimiento de los hogares, que son cada vez más cálidos, confortables y sensitivos. Hay una relación estético-afectiva con la casa, y la decoración y el diseño compaginan lo *cool* con lo *warm*. El espacio doméstico ha de ser ahora a la vez *hi-tech* y acogedor, virtual y sensible, abstracto y táctil, funcional y emocional, democrático y estético.

²²⁴ Vid. VERDÚ, Vicente: *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: La primera revolución cultural del siglo XXI*, Debate, col. Arena Abierta, Barcelona, 2005.

Esta estética lista para consumir la encontramos en los trabajos de **Miriam Bäckstrom**. La artista fotografía reconstrucciones de habitaciones en museos o grandes almacenes de muebles y decoración. La apariencia impecable de las habitaciones y el punto de vista de cámara empleado nos hacen pensar, en un principio, en lo que podrían ser fotografías documentales de interiores domésticos. Bäckstrom nos invita a considerar la posibilidad de estas habitaciones, a reflexionar acerca del constructo institucionalizado y comercializado de las áreas domésticas en que vivimos. Estos espacios que en principio habrían de responder a gustos, preferencias y necesidades individuales, se muestran, sin embargo, como algo preestablecido: la exhibición de identidad personal en nuestros hogares no resulta sólo comercialmente reproducible, son también fácilmente imitable.



Miriam Bäckstrom: "S014", de la serie "Set Constructions" (1995-2000)

Ilina Koralova²²⁵ comenta que la interacción entre espacio real y espacio imaginado, entre un mundo realmente existente y un mundo construido, es un problema básico en los trabajos de Miriam Bäckstrom, y además la frontera entre ambos está altamente difuminada. Y lo está del mismo modo en que la idea de "hogar" en la conciencia de masas es una mezcla de estereotipos, clichés y convenciones que han de responder a una idea de bienestar material, incluyendo elementos como la habitación de matrimonio, la sala de estar, la habitación de los niños, una cocina que haga feliz a toda ama de casa, etc.

Estos estereotipos, ahora adaptados a las preferencias particulares, son, en el fondo, un único modelo posible, y hasta cierto punto, lo que guía la existencia (una guía que han desarrollado empresas como Ikea).

Sin embargo, el confort y lo acogedor de los hogares hipermodernos no logran alejarnos de unas ansiedades profundamente enraizadas en nuestra existencia individual y colectiva. Esto lo veremos a continuación en diversos ejemplos de trabajos de artistas que toman estos espacios domésticos como escenarios de relaciones con estos entornos. Por ejemplo, en la fotografía titulada "Dead in the Minimalist Dream, 4.27 pm, May 18th, 2008" de **Tom Philips**, nos encontramos con un idílico escenario doméstico, de diseño pulcro y perfecto (como bien apunta el título de la obra, "el sueño minimalista"), donde las líneas rectas, las superficies impecables, el confort de la casa y la belleza estética no son, al final, capaces de evitar lo horrible de una muerte inesperada. Vemos una escena misteriosa, dramática, pero en un entorno en el que el agua de la piscina vuelve a estar en reposo, y donde el sol californiano sigue brillando sobre las urbanizaciones ideales...

Las fotografías exquisitamente escenificadas de **Gregory Crewdson** plantean siempre cuestiones emocionales y existenciales contemporáneas a través de la relación del individuo con los espacios que habita (en el caso de sus imágenes, se trata de viviendas unifamiliares en zonas residenciales del extrarradio de grandes ciudades norteamericanas). Crewdson desarrolla teatralmente estas relaciones emocionales con la casa, con

²²⁵ Vid. KORALOVA, Ilina: "IKEA Throughout the Ages. About the work of Miriam Bäckstrom", texto en PDF, <http://www.gfzk-online.de/images/texte/751461510358b406.pdf>.

el espacio doméstico, a través de fotografías que ilustran con elocuencia la soledad, el desamparo, la confusión, la vida sin aparente sentido y la alienación que rodean al individuo americano típico.



Tom Philips: "Dead in the Minimalist Dream, 4.27 pm, May 18th, 2008" (2008), de la serie "The Dead Photos"

En las series "Dream House" y "Twilight", Crewdson representa unos espacios domésticos contagiados de las angustias y ansiedades de cualquiera de los habitantes de un barrio residencial norteamericano. Espacios y objetos están plagados de detalles que impulsan el contenido narrativo: Un libro, una cama, el coche, el frasco de pastillas para dormir encima de la mesilla de noche... A través de elementos de la sociedad de hiperconsumo, el artista crea un vocabulario recurrente, un microcosmos donde los motivos reaparecen, revelando obsesiones y luchas internas. Las casas que describe Crewdson son, una vez más, atractivas, espaciales, confortables, pero sin embargo se nos muestran como repentinamente inhóspitas y siniestras. El artista elabora imágenes densas y contradictorias, en la frontera entre el orden doméstico y el desorden psicológico, entre lo realista y lo surrealista, entre lo atractivo y lo repulsivo.

El espectador accede, como un *voyeur* que espía tras las cortinas de la ventana o la verja del jardín, a unas escenas privadas en las que puede proyectar sus propias ansiedades, en una empatía misteriosa y extraña. Resulta complicado entender del todo el sentido o el significado de las fotografías de Crewdson, ya que parecen esconder traumas y represiones: los protagonistas de las escenas parecen estar perdidos en sus problemas, comparten espacio físico pero no están conectados emocionalmente. De alguna manera, el autor apunta a que en el corazón del sueño americano (donde tienen un papel fundamental los conceptos de

propiedad y privacidad) acecha algo oscuro que se ahora se teme. Brillantemente, Gregory Crewdson construye en sus trabajos un paisaje emocional y psíquico en el que lo cotidiano adquiere rasgos desmesurados y excepcionales, y lo reprimido e inexplicable cobra vida con un hiperrealismo exuberante.



Gregory Crewdson: "Untitled" (2002), de la serie "Twilight"

Respecto al contenido de su proyecto fotográfico, el propio Gregory Crewdson explica: "Intento basar mi trabajo en la sensibilidad americana que trata sobre los conceptos de belleza, teatralidad, tristeza, desarraigo y deseo. Hay también determinados contrastes que se ponen de manifiesto en mis fotografías. Parecen inducir un sentimiento psicológico de soledad y alienación, que a la vez se presenta con un sentido subyacente de esperanza y posibilismo. (...) No se puede huir de uno mismo (...) Mis imágenes residen en el choque entre mi necesidad irracional de hacer un mundo perfecto y la imposibilidad de conseguirlo. Quiero provocar una tensión psicológica con determinadas ansiedades, miedos o deseos"²²⁶.

El espacio doméstico, la casa, es un espacio tradicionalmente femenino, lleno de elementos anecdóticos. Se dice que cada casa es una historia, una vida, en tanto que también pueden funcionar como materializaciones de nuestra psique. Jung²²⁷ asociaba los espacios domésticos con los espacios psíquicos: lo familiar es lo seguro, los espacios habitados son los espacios conscientes. Por el contrario, espacios ocultos como los sótanos serían espacios inconscientes de nuestra psique: Pensemos, por ejemplo, en la fotografía "Untitled (Boy with Hand in Drain)" de Gregory Crewdson, en la que un joven abre un agujero en el suelo del cuarto de

²²⁶ MARTÍN, Alberto: Entrevista a Gregory Crewdson, publicada originalmente en el suplemento "Babelia", Diario "El País", 22/04/2006.

²²⁷ Vid. JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos* (1964), Caralt, Barcelona, 2007.

baño, impoluto, agradable, luminoso y limpio (el espacio consciente), y mete su mano a través, entrando en un segundo espacio inferior que permanece oculto, y que resulta sombrío, misterioso y siniestro (el espacio inconsciente). La fotografía está dividida en estos dos espacios superpuestos, de forma que podemos contemplarlos a la vez, en una disposición metafórica que nos muestra con una gran finura cómo en el espacio doméstico también hay espacios amenazantes que tratamos de revestir.



Gregory Crewdson: "Untitled (boy with hand in drain)" (2001-2002) de la serie "Twilight"



Gregory Crewdson: "Untitled" (2005), de la serie "Dream House"

La psicologización de la casa también la encontramos, en un sentido más relacionado con el terror infantil, en las fotografías de **Joshua Hoffine**. En las micro-historias de terror que plantea, siempre el espacio doméstico es el espacio donde se infiltra lo horroroso, convirtiendo las tranquilas habitaciones infantiles en estancias siniestras. El artista muestra especialmente estos espacios semi-ocultos e inconscientes (la parte inferior de una escalera, el closet, el desván, el trastero, lo que hay debajo de la cama, un pasillo oscuro, la caseta del jardín...) como escondites para lo monstruoso que está siempre al acecho.



Joshua Hoffine: "Basement" (2001), de la serie "After Dark, My Sweet"

Tradicionalmente, en la casa hay una dualidad entre lo doméstico, lo femenino, lo que permanece oculto (privado), y lo externo, lo masculino, la fachada pública que se muestra al exterior. Esta relación misteriosa y psicologizada con lo femenino de la casa la encontramos en la serie "Sparrow Lane" (2008), de **Holly Andres**. En sus fotografías encontramos elementos como espejos, leche derramada, puertas con pasadizos secretos, llaves misteriosas y objetos ocultos varios. Andres hace uso de una iconografía familiar sugiriendo significados posibles en una especie de dramas que todavía no parece hayan acabado de fraguarse. No podemos saber con certeza el enigma que la casa donde acontecen las acciones de sus historias esconde. Éste parece ser un enigma de carácter sexual, subyacente a un simbolismo seductor.



Holly Andres: "Inside the Forbidden Room" (2008), de la serie "Sparrow Lane"

Esto lo vemos en "Outside the Forbidden Bedroom" (2008), donde las dos jóvenes protagonistas están a punto de abrir una puerta cerrada insertando una llave dorada en la cerradura. Con este cliché artístico, Andres nos remite al significado alegórico de la historia, y nos descubrimos buscando significados más profundos. Tal vez la pregunta que se estén haciendo estas niñas sea una pregunta de auto-conocimiento, como "de dónde vengo". La alcoba, como lugar paradigmático de la concepción, puede conducir a alguna

respuesta acerca de los orígenes. Una vez dentro de la habitación (“Inside the Forbidden Bedroom”), una niña sentada cerca de un tocador intenta abrir con unas tijeras un cojín de terciopelo mientras las otras observan; se dejan llevar por la curiosidad acerca del cuerpo materno, mientras afuera, en “The Golden Pillow”, dos niñas rubias se arrodillan para ver el relleno de algodón del interior del cojín. Aquí, la composición nos hace recordar alguna escena de “natividad”, en la que jóvenes investigadoras parecen reflexionar sobre el milagro del nacimiento...



Holly Andres: “Outside the Forbidden Room” (2008), de la serie “Sparrow Lane”

Las protagonistas parecen atrapadas en estados hiper-auto-conciencia: Desconfiadas, casi a la espera de ser vistas desde fuera del encuadre, sus gestos rígidos traicionan, sin embargo, su vulnerabilidad. En el umbral del descubrimiento, en la edad extraña en que ya no se es una niña pero tampoco una adulta todavía, estas heroínas posan y se contienen, estudiando su alrededor de un modo lleno de pequeñas transgresiones procedentes de su gran dosis de curiosidad, sorteando incidentes a lo largo de un camino de revelaciones personales.

María Platero expone en todos sus trabajos una preocupación común, en relación a la condición vulnerable y frecuentemente ridícula característica de nuestra época. Sus fotografías son falsas instantáneas en las que hay algo fuera de control, en las que el régimen del orden es tan marcado que al final deriva en la perversión

de la lógica y en el absurdo. En este absurdo de una sociedad de identidades marcadas y a la vez cambiantes, llena de estereotipos que condicionan nuestra manera de pensar y de vivir, existen manuales que prometen solucionar cada tipo de problema. En su serie “How to Have a Midlife Crisis” (2009), María Platero juega con un título propio de manual de autoayuda (un producto tan característicamente hipermoderno) y reflexiona acerca de la crisis existencial que se produce cuando las convenciones que parecen asegurar un buen modo de vida dejan de funcionar. La artista plantea unas alternativas escenificadas en las que la ironía y el humor ofrecen algún tipo de salida, a veces a través de la transformación de objetos cotidianos o de la vida doméstica: el desatascador se convierte en arma mortal, y el cesto de la compra en un casco que protege del desconcierto.



María Platero: “Sin Título”, de la serie “How to Have a Midlife Crisis” (2009)



Félix Fernández: “Cuatro esquinitas tiene mi cama”, de la serie “Mil maneras de dormir tranquilo” (2004)

La serie “Mil maneras de dormir tranquilo” (2004) de **Félix Fernández** está formada por fotografías que responden a una voluntad deliberadamente narrativa en relación a un actor y su espacio. El artista siempre aparece autorretratado desempeñando diferentes roles que responden en diferentes maneras a la condición hipermoderna. Concretamente, en la fotografía “Cuatro esquinitas tiene mi cama”, el autor aparece en un autorretrato múltiple, dormido en una cama y guardado celosamente por cuatro vigilantes armados y un perro. La escena pone de manifiesto la creciente inseguridad del individuo contemporáneo, en este caso llevada al extremo, al refugio privado del dormitorio.

7.2.4. Relaciones con el entorno urbano y social

En la sociedad de hiperconsumo se ha llevado a unos nuevos límites el proceso de modernización de las sociedades occidentales. Entre las dinámicas que comprende esta modernización destacan la individualización, o búsqueda de una mayor autonomía por parte de los individuos; la diferenciación social y una mayor socialización de esos individuos; una reflexividad creciente, como expresión de la voluntad de dominar el mundo, y que supondría la sustitución de tradiciones y costumbres por el conocimiento científico; la mercantilización de toda clase de prácticas sociales de orden económico; y por último, regulaciones colectivas más numerosas y sutiles, que pretenden organizar esa nueva sociedad y su creciente complejidad.

Muchas de las temáticas recurrentes en los fotodramas actuales tienen en común la exploración de diversas facetas de la relación del individuo con su entorno social en el espacio urbano, delimitando y reflexionando sobre claves que permiten interpretar la nueva sociedad que emerge en las últimas décadas del siglo XX. A través de escenificaciones fotográficas, los artistas van apostando por una tendencia que intenta describir cómo son las relaciones que mantiene hoy el individuo con el nuevo entorno físico y humano que le rodea.

François Ascher²²⁸ reflexiona acerca de la ciudad como manifestación espacial de la sociedad hipermoderna, y se refiere a la ciudad actual como un espacio distendido, continuo, heterogéneo y polinuclear, una ciudad hecha de espacios y modos de vida variados, pero en donde lo público vuelve a recuperar su importancia. Ascher señala que “en otras épocas, en las ciudades, la vida de la mayoría de la gente se circunscribía en el barrio y los vecinos eran también compañeros, parientes y amigos. Los valores dominantes en las relaciones sociales, en el trabajo, en la familia, en el barrio, no podían ser completamente ajenos entre sí. Un individuo no podía comportarse de forma distinta en las diferentes esferas de actividad. En la vida metropolitana actual las cosas son diferentes: los individuos hipermodernos suelen pensar y actuar de forma cada vez más diferenciada dependiendo de las esferas de actividad en que se encuentren. Llevan en cierto modo vidas paralelas y pueden en última instancia desarrollar una forma de personalidad múltiple”²²⁹.

Esta dimensión múltiple del individuo es reflejo de una sociedad organizada a partir de redes de relaciones, en la que es posible establecer múltiples vínculos con otros individuos y conectarse a diferentes esferas sociales y de actividad, mediante el aprendizaje y la aplicación de los códigos necesarios en cada caso, aun cuando estas capacidades no se desarrollan igual en todas las personas, constituyendo un importante factor de diferenciación social.

²²⁸ Vid. ASCHER, François, *Diario de un hipermoderno* (2007), Alianza Editorial, Madrid, 2009.

²²⁹ ASCHER, François, *Op. Cit.*, p. 26.

No sólo se transforman las relaciones entre las personas, sino que también lo hacen las relaciones que éstas mantienen con la realidad del mundo contemporáneo. La cuestión del hiperconsumo y su vinculación con la individualización, con la apropiación individual del mundo a través del simulacro que aporta una falsa sensación de control, son características destacadas en la actualidad.

La ciudad hipermoderna genera espacios donde puedan tener lugar las nuevas relaciones sociales. En este contexto, lo público se revaloriza y se diseñan lugares donde las personas puedan entrar en contacto, establecer determinados vínculos e intercambiar información. Sin embargo, ocurre que esa dimensión relacional del espacio público sólo es percibida y aprovechada por unos pocos, mientras que para la gran mayoría de la población urbana la calidad de vida pasa por otros espacios privados.

Por otra parte, el individuo cada vez más se ve forzado a usar los espacios públicos urbanos (o “no lugares”²³⁰) como escenarios para sus experiencias personales y más íntimas. Cada vez es más frecuente enterarse de la muerte de un familiar mientras se viaja en metro, romper con la pareja en un centro comercial, recibir una propuesta de matrimonio en un aeropuerto, o asimilar la pérdida del empleo en un parking subterráneo... Estos usos inevitables introducen nuevas tensiones en las tareas de asimilar y canalizar sentimientos y experiencias (inter)personales, y a veces, paradójicamente, incrementan el contraste entre la multitud de individuos que utilizan estos espacios y la sensación de soledad y aislamiento que a veces se experimenta.



Sarah Dobai: “Emily and Yellow Corridor”, de la serie “Studio/Location Photographs” (2008)

El trabajo de **Sara Dobai** trata como temas las características de la alienación y el artificio inherentes a la experiencia urbana contemporánea. Aunque muchos aspectos de su práctica son preconcebidos, a través del empleo cuidadoso de localizaciones, actores y sujetos escogidos, su trabajo se implica de una manera crítica con situaciones reconocibles y experiencias reales de la vida cotidiana. Sus retratos psicológicos y sociales tienden a retratar la ciudad, desarrollando temas relacionados con las dinámicas del espacio, lugar y sujeto

²³⁰ Marc Augé define los “no lugares” como espacios del anonimato, espacios de tránsito donde circulan personas, bienes y medios de transporte. Entre los “no lugares” destacan aeropuertos, autopistas, supermercados, cadenas hoteleras, etc. Son lo opuesto a la idea de vivienda, o de lugar con identidad, y el usuario mantiene con ellos una relación contractual simbolizada a través de elementos como peajes, billetes de viaje, y en general pruebas de identidad como las tarjetas de crédito o el pasaporte.

humano, comprendidos a través de nuestra propia experiencia íntima y a través de imágenes de experiencia colectiva representadas en la televisión, el cine y la literatura.

Su reciente serie fotográfica “Studio/Location Photographs” (2008) está formada por fotografías que exploran la naturaleza del espacio público en la ciudad. Este trabajo posiciona el espacio público como una fuerza que desestabiliza la separación entre el *mainstream* y lo marginal, y entre lo teatral y lo cotidiano. La serie se centra en la imagen del centro comercial, yuxtaponiendo fotografías de espacios vacíos en y alrededor de estos centros comerciales con imágenes de actores y modelos tomados en el estudio. En el estudio estos modelos son retratados en escenas cuya construcción intencionadamente recuerda las cualidades arquitectónicas de los espacios urbanos fotografiados. El comportamiento de los actores o modelos en las fotografías de estudio se mueve entre lo actuado y lo no posado, estableciendo paralelismos entre la relación incómoda ante el espacio público en la vida cotidiana y cómo un modelo encuentra la “manera de estar” en el contexto teatral de una sesión fotográfica.

En esta serie, con su énfasis en la cualidad altamente construida de los escenarios urbanos, la distinción entre enfoques documental y basado en estudio se vuelve fluctuante y difícil de determinar. Dentro de este deslizamiento, el nuevo trabajo crea una sutil tensión entre los ecos del glamour de la moda y las sugerencias del descuido urbano y el aislamiento social que son seductores y desconcertantes a partes iguales.

El artista griego **Panos Kokkinias** utiliza las grandes arquitecturas abandonadas de su país para establecer metáforas que exploran la sexualidad, los miedos y la muerte en fotografías que hacen del espectador un *voyeur* de una narración que no oculta los más mínimos detalles. Las fotografías de Kokkinias están escenificadas de un modo tan meticuloso como discreto. El tema general de todas ellas es la relación psicológica entre las personas y sus entornos, planteando escenarios en paisajes o ciudades que se muestran un tanto siniestros, y a veces improbables. El artista nos presenta estas escenas a modo de cuadros, manteniéndose a distancia de los sujetos de la historia. Estas escenas siempre parecen a primera vista desiertas, vacías, paisajes en sí mismos. Pero en un vistazo más cuidadoso descubrimos que son en realidad escenas puramente antropocéntricas: están siempre protagonizadas por algún individuo minúsculo, solitario y misterioso que no parece encajar del todo con ese entorno que le rodea.

Al igual que las fotografías de Gregory Crewdson, las imágenes de Kokkinias tienen una atmósfera de misterio y de oscuridad un tanto surrealista, aunque en el caso de este último el artificio es menos evidente: no encontramos en estas fotografías tanto el sentido de drama como el sentido de angustia existencial. Como en las imágenes de Crewdson, en las de Panos Kokkinias encontramos veladas referencias al cine de David Lynch, en relación a la representación de verdaderos paisajes y arquitecturas de la ansiedad (claustrofóbicos apartamentos, autopistas ventosas, hoteles desiertos, casas familiares que se vuelven inhóspitas...).

El espectador no puede encontrar una narrativa acotada, sino que se encuentra con un momento determinado con una alta carga de simbología o significado, abierto a la interpretación. Las imágenes son imágenes abiertas, en el sentido de que se presentan listas para recibir las ansiedades o contenidos proyectados por el espectador. Y es que el artista está más preocupado por crear un cierto humor y un estado de empatía entre el espectador y los personajes.



Panos Kokkinias: "Leonidas" (2007)



Panos Kokkinias: "Gas Station", de la serie "Here We Are" (2003)

Estos personajes, de diferentes maneras, parecen hallarse atrapados (en un sentido casi kafkiano), pero también se aprecia en ellos una melancolía y una sensación subyacente de desencanto, quizá en relación al mundo en general. Hay un inequívoco sentido de alienación o disociación entre los espacios que los personajes ocupan y la esfera asocial en la que realmente habitan, un mundo que es efectivamente impenetrable, inaccesible para el espectador. Por ejemplo, en la obra “Gas Station”, de la serie “Here We Are” (2003), una glamurosa mujer vestida de rojo se enfrenta a la oscuridad de la noche en este “no lugar”, abrazándose a sí misma, iluminada por la luz de una solitaria estación de servicio donde parece haber parado para echar gasolina. Pero la verdadera razón por la que esa mujer permanece allí sigue siendo desconocida, sigue siendo un misterio.

El sentido enigmático lo encontramos en todas las fotografías de Panos Kokkinias, y está relacionado con lo siniestro, con lo absurdo, a veces incluso con lo bizarro. Este sentido de ambigüedad narrativa y este sentido de lo desconocido es lo que precisamente hace que las fotografías de Kokkinias resulten tan seductoras, tan irresistibles. El artista trabaja con la sugerencia, planteando unas situaciones tan aparentemente tranquilas como turbadoras, que parecen penetrar en nuestro subconsciente. Las imágenes acaban por funcionar como una suerte de recordatorios metafóricos de lo difícil que nos resulta lidiar con nuestra soledad existencial en los espacios urbanos y “no lugares”.



Tom Philips: “Dead in Dubai, 8:28 pm, July 10th, 2009” (2009), de la serie “The Dead Photos”

También **Tom Philips** trabaja con el entorno urbano como escenario problemático. En su serie “The Dead Photos” el autor fotografía una serie de escenas que siguen siempre la misma estructura: un hombre muerto en circunstancias casi siempre inexplicables y misteriosas. Jugando con la belleza mórbida de lo misterioso, en lugar de escoger escenarios tétricos o sombríos, Philips nos muestra sucesos que acontecen en espacios naturales o urbanos más o menos prosaicos o cotidianos. Esta serie es una sugerente colección de imágenes a veces macabras (y a veces también emotivas o humorísticas) que ofrecen una delicada mirada hacia el interior de la fragilidad de la vida humana.

En la fotografía “Dead in Dubai, 8:28 pm, July 10th, 2009” encontramos un hombre muerto sobre el pasillo mecánico de un centro comercial (hoy ya no sólo lugares de consumo, sino también de ocio y de relación social), sin que nadie parezca percatarse de su presencia. Esta escena (improbable, pero desde luego, no imposible) sugiere que la sociedad contemporánea parece estar hecha para seguir su curso, y que nada ha de interrumpir el movimiento continuo del consumo. Pero también nos recuerda que, de alguna manera, todo el entramado de consumo, de escaparates, de objetos deseables (materiales o emocionales) que se pone a nuestra disposición para alejarnos de la muerte, no lo consigue finalmente...



Mitra Tabrizian: “Untitled”, de la serie “Lost Time” (2002)

La serie “Lost Time” (2002) de **Mitra Tabrizian** refleja con una gran finura algunas de las tensiones de los individuos con la vida urbana, en particular en lo referente a la vida laboral. La artista retrata a hombres y mujeres de negocios de mediana edad (40-50 años) que han perdido sus empleos. Éstos están vestidos con

sus trajes de ejecutivos, pero aparecen en lugares no-laborales (entre las 9:00 y las 16.00). Estas personas de negocios siguen abandonando sus casas por la mañana y no regresan hasta la tarde, ya que no son capaces de volver a sus hogares y contar lo que ha pasado con sus empleos. Se sienten fuera de lugar, están desorientados, y no saben qué hacer con su tiempo; algunos se quedan en casas, otros se pierden en la ciudad... Todos ellos parecen culparse a sí mismos de su fracaso. Lo que estas imágenes muestran lo resume Lipovetsky con las siguientes palabras: “(...) la esfera profesional está en la base de una creciente marea de sentimientos de inseguridad, de inquietud y dudas sobre uno mismo. Pero la nueva configuración liberal no explica por sí sola estos fenómenos de desaliento: la cultura consumista tiene un papel aquí. Puesto que ha destruido las identidades y las culturas de clase, todo se remite a la responsabilidad individual: por este motivo, los reveses del mundo laboral se sienten cada vez más como deficiencias y fracasos personales. Abandonado por sus propias fuerzas, el individuo emancipado vive como un asunto personal lo que es una realidad socioeconómica. (...) Lo que antes se vivía como un destino de clase se vive hoy como una humillación, una vergüenza individual. Así pues, en el corazón del planeta del bienestar crece la sensación de ser inútil al mundo, de haber sido “utilizado” y después “expulsado”, de haber fracasado totalmente”²³¹.



Mitra Tabizian: “Untitled”, de la serie “Lost Time” (2002)

²³¹ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica* (Op. cit.), p. 160.

Este proyecto fotográfico de Tabrizian intenta funcionar como una crítica de la cultura corporativa, que privilegia a lo joven y nuevo, y rechaza a la mediana-edad, cada vez más empujada a la prejubilación. Las obras de esta serie reflexionan sobre el concepto de envejecimiento en la sociedad de hiperconsumo, a través de la representación de la sensación de inactividad prematura, de rechazo y de, al final, de “fallo” en una sociedad en la que no triunfar es un auténtico fracaso. Por otra parte, esta serie funciona como una especie de comentario irónico sobre cómo al ser expulsados de una identidad corporativa, o perdiendo la pertenencia a un grupo, los personajes no saben muy bien ya quiénes son.



Mitra Tabrizian: "The Adjusters", de la serie "The Perfect Crime" (2003-2004)

En una línea similar, Tabrizian plantea en otra serie titulada "The Perfect Crime" escenas reminiscentes de fotogramas cinematográficos que se centran en el momento anterior o posterior a un crimen. Estas fotografías describen las reacciones de la gente (como víctima, asesino o testigo). Lo curioso es que todos los personajes de estas narrativas tienen una expresión de indiferencia. En la serie, el título funciona de un modo irónico para referirse no al crimen como tal, sino a nuestras reacciones ante él, en una sociedad saturada de violencias. Cuando a nadie le importa, la violencia pasa desapercibida, y el crimen se vuelve perfecto (como, por otra parte, ya veíamos en la fotografía de Tom Philips). El título de la serie también se podría interpretar como una pista que aparece escondida en cada imagen, siempre con narrativas implícitas.

Todos los personajes en “The Perfect Crime” aparecen vestidos de traje: metafóricamente, en el trabajo se podría leer una “violencia corporativa”. Por ejemplo, en la fotografía titulada “The Adjusters”, los personajes (agresivos ejecutivos) parecen dispuestos a cerrar el trato a cualquier precio: el fin justifica los medios, y el negocio debe seguir teniendo éxito independientemente de las circunstancias; se puede prescindir de cualquiera.



Mitra Tabrizian: “White Nights”, de la serie “The Perfect Crime” (2003-2004)

Esta relación violenta con el trabajo la explica Gilles Lipovetsky con las siguientes palabras: “En realidad, en las nuevas técnicas de gestión de personal, los trabajadores hipermodernos no ven promesas de felicidad sino normas generadoras de inseguridad profesional, de dificultades y de presiones que aumentan. Mucho más soportados que deseados, los preceptos de la nueva administración empresarial se identifican con el riesgo del despido y el retroceso de las defensas colectivas, con el aumento de la fatiga y la degradación de las relaciones laborales. Amenazas de despido, agotamiento, aumento del estrés, intensificación de las cargas y los ritmos laborales, miedo permanente de no estar a la altura de las nuevas tareas. (...) No hay culto a la proeza, sino miedo. Lo que progresa es la ansiedad, la tensión, la crisis subjetiva, así como la desconfianza hacia la empresa (...)”²³².

²³² LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica*, (Op. cit.), p. 258.

En efecto, la sociedad del hiperconsumo ha aumentado la exigencia del bienestar, que ahora ya no se ha de limitar al entorno doméstico; ahora ha de englobar la relación con el otro, y la valoración y reconocimiento en el trabajo. En este último punto se centra “The Perfect Crime”, con fotografías que critican sutilmente estas relaciones laborales que son una especie de luchas de poder en las que el “crimen” frecuentemente queda impune. En la serie, todas las escenas se sitúan en una especie de espacios “indeseables” en los que nadie querría estar: descampados, un viejo cuarto de baño, una calle desolada, etc. Al contrario que la vida corporativa aparentemente lujosa, confortable y deseable, la ciudad aquí se presenta como algo incómodo, hostil, la cara oscura del sueño profesional.

Capítulo

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS, ESTILÍSTICAS,
DE REPRESENTACIÓN**



8.1. HIBRIDACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA CON OTRAS DISCIPLINAS

Entendemos por *híbrido* cualquier cosa que tenga un origen mixto o una composición que añada variedad y/o complejidad a su sistema básico. En el arte, la hibridación puede significar un abandono o una pérdida parcial de las ataduras en la definición de las artes tradicionales (la pintura, la escultura, la performance, el cine o la danza). También puede significar el cruce con otras disciplinas, como por ejemplo, las ciencias naturales, la industria, la literatura... Las formas híbridas en las artes expanden casi hasta el infinito las posibilidades de experimentación e innovación en el arte contemporáneo: con las nuevas fuentes de inspiración se enriquecen tanto formas como conceptos completamente diferentes a los establecidos por tradición. Así, se logra no perder la esencia artística y dar un giro completo a las estructuras conceptuales.

Se puede decir que las artes híbridas son tendencia artística en la postmodernidad actual: en un contexto donde no están claros los límites, donde todo es cuestionable, y donde la sociedad carece de teorías firmes y generalizadas que sustenten su existencia o necesidad, las artes híbridas son una categoría creativa que encaja a la perfección. Hoy en día ya no se pueden definir los géneros tal y como se hacía hace un siglo, ya que los límites entre unos y otros se han desdibujado, se han expandido y se encuentran en profunda redefinición.

La **hibridación fotográfica**, dada la juventud de la fotografía y debido a que hasta no hace demasiado tiempo era dependiente de otros medios, es muy evidente. Siempre se ha discutido y debatido ampliamente acerca de la naturaleza de la fotografía. Tendemos a olvidar que los aproximadamente 170 años que nos separan de la invención del medio son una eternidad en la historia de la tecnología; en la historia de la cultura es un período relativamente breve. La novedad de la fotografía, y su capacidad, al menos en términos técnicos, para reinventarse constantemente, es una de las claves de la fascinación que ejerce. Además, la digitalización, que hace que la verdad fotográfica parezca más porosa y mutable que nunca, supone un paso de gigante en la reinención de la fotografía.

Hay un sinnúmero de ámbitos de nuestra vida en los que la fotografía juega un papel o rol, desde los álbumes familiares hasta la evidencia presentada en pruebas de reconocimiento criminal; en los museos y galerías encontramos muestras de todo este abanico de usos de la fotografía. Del mismo modo en que la fotografía puede desempeñar varios roles y funciones, también puede recibir influencias externas muy diversas, de disciplinas en principio tan ajenas a la técnica fotográfica como son la literatura o la publicidad. Esto es una característica esencial de la fotografía escenificada a lo largo de su historia, expresión singular de un medio *inherentemente impuro*.

La fotografía es, sin duda, vehículo privilegiado de la experiencia estética contemporánea, y un medio indirecto de una teoría de las desviaciones que supone un intento extraordinario de construir el tiempo. Supone un lugar donde cualquier sueño o historia puede hacerse realidad, donde se (re)crean todas las mentiras con apariencia de verdad, y donde la verdad pierde su nombre para convertirse en información; es el canal que se admite con más credibilidad.

En el desarrollo de la creación fotográfica de los últimos 20 años es muy significativo el mestizaje de las imágenes fotográficas, que hace que hoy ya no pueda hablarse de una práctica específica y exclusiva. Son

muchos son los artistas que han trabajado, por una parte, en la búsqueda de todo aquello que era intrínseco al arte y al género concreto que los ocupa y, por otra parte, o a la vez, han trabajado la introspección sobre todo aquello que lo sobrepasase con los mestizajes pertinentes.

Desde hace algún tiempo la fotografía escenificada ha roto el marco limitador de lo que se consideraba la fotografía “como tal” (sea eso lo que sea), y cada vez de una forma más abierta, coquetea y se confunde con disciplinas diversas que le proporcionan dimensiones adicionales. La fotografía escenificada narrativa actual es deliberadamente híbrida, y la mezcla se ha convertido en un modo de asegurar la renovación y el enriquecimiento de su existencia, de revitalizar una creatividad que es cada vez más abierta y diversificada. Los fotodramas se han convertido en un elemento transversal que atraviesa casi todas las disciplinas artísticas en el arte actual tanto en su génesis, proceso, o de forma independiente.

A continuación vamos a exponer algunos modos en los que la fotografía escenificada actual se complementa con elementos tradicionalmente pertenecientes a los campos del cine, la publicidad y la moda, la literatura (y dentro de ella, en particular con la literatura infantil y los cuentos de hadas), y con la propia fotografía.

8.1.1. Con el cine: En escena

La relación entre cine y fotografía escenificada es una relación entre dos lenguajes complementarios que se retroalimentan, de forma que hoy ya no está claro cuál lleva de forma lógica a cuál. La fotografía reciente también se ha transformado a sí misma a partir del enfoque cinematográfico, y lo ha hecho en cuanto a temas, referentes, lenguajes y métodos. En el caso de los fotodramas actuales, podemos observar unas estrechas relaciones con el cine en lo referente a sus modos de producción, pero también en sus modos de seducción.

Desde sus inicios, el cine ha estado altamente influenciado por el arte de su época, desde el expresionismo de “El Gabinete del Doctor Caligari” (Robert Wiene, 1920), hasta la realidad virtual de “Matrix” (Larry y Andy Wachowsky, 1999). La estética de cada momento está definida por la creación plástica, ofreciendo unas imágenes, formas y contenidos para un público más amplio. En este sentido, el director de cine es un creador más que pertenece a un momento estético, y que ha sido formado frecuentemente a través de la fotografía y de la pintura. Hoy en día también ocurre lo contrario: el cine es una fuente de inspiración consciente o inconsciente para el creador artístico, y en concreto, una decisiva influencia en la fotografía narrativa escenificada actual.

Fotografía y cine, ambas procedentes de un mismo origen, tienen en realidad efectos diferentes en cuanto a lo que esperamos de ambos. La fotografía supone un juego intrigante de fluctuaciones entre verdad y mentira, entre presencia y ausencia, entre verdadero y falso, y obliga a una reorganización de la visión. Mientras que generalmente tendemos a creer cierto lo que vemos fotografiado, lo que vemos en el cine, sin embargo, nos parece enteramente ficción. En la fotografía escenificada actual se abandonan significativamente las resonancias documentales del medio y se apuesta de un modo más deliberado por los efectos cinemáticos de la ficción y de la sensación de inmersión en una escena.

En el panorama actual, vemos cómo diversos artistas del relato fotográfico no ocultan su íntimo y esencial *affair* con los modos de producción y con las estrategias estructurales y evocativas del cine. Los fotodramas echan mano de unas estrategias que se centran en la captación del tiempo y de la duración de la imagen, y en la captación del espacio, con extensiones casi panorámicas, o articulaciones de espacio y tiempo conjuntamente (como en algunas obras de Sam Taylor-Wood), elaborando secuencias a veces mediante la organización de fragmentos, disposición en serie o montaje de imágenes... Y es que la fotografía es además un acto de recorte puro y duro, en el que es el ojo-cámara el que se mueve, el que realiza un trayecto, organizando el espacio tridimensional durante ese desplazamiento de vista, provocando así el efecto perceptivo de descubrimiento progresivo de un espacio que se recorre con la mirada.

La fotografía permite unos dispositivos narrativos (articulados, sintagmáticos, evolutivos, con o sin repetición), unos dispositivos frontales, ligados a su condición intrínseca de bidimensionalidad, cuyo juego compositivo tiene lugar en un espacio plano situado frente al espectador. La fotografía teatral cuenta además con unos dispositivos escénicos, que implican una escenografía tridimensional en el interior de la cual el espectador puede intervenir pasiva o activamente, y que sin lugar a dudas ha sido construida. En la fotografía narrativa actual los acontecimientos se nos muestran fragmentados, y la narración aparece también rota y recompuesta, a modo de efecto de sutura entre sus diferentes dispositivos. Lo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad que exige lo narrativo: proporciona una calidad plana, de recortable o icono, restándole verosimilitud.

Además, hoy el fotógrafo narrativo trabaja también como director, sensible a los aspectos físicos y psicológicos de los modelos que posan en la escena (recordamos cómo A.D. Coleman²³³ en “The Directorial Mode” establece una diferenciación entre los fotógrafos que toman el mundo como “algo dado”, y los que se aproximan a él como material en bruto para ser manipulado).

Las razones del atractivo del cine para la fotografía actual son muchas y muy diversas. El cine comercial es percibido como un lugar donde se producen ilusiones e imágenes brillantes, y por definición, cuentan narrativas ficticias. La producción fotodramática hace uso de estas mismas estrategias afirmativas y se gana el favor del espectador con su propia estética de la seducción. Para un gran número de fotógrafos, el cine es una inagotable reserva de imágenes existentes que pueden ser manipuladas, reestructuradas y deconstruidas.

Los métodos de trabajo en la realización de escenas fotográficas de la pareja artística formada por **Teresa Hubbard y Alexander Birchler** apenas difieren de los de un director de cine. Su trabajo surge dentro de un contexto cinematográfico que ha tenido un efecto fundamental en la producción artística como un todo en los últimos diez años. Teniendo en cuenta la historia de la ilusión cinematográfica, el trabajo de Hubbard y Birchler (que además de ser fotográfico también cuenta con articulaciones de muchos otros medios, como la performance, la escultura, la instalación o el video) se ha desarrollado a lo largo de las mismas líneas que el cine. En su trayectoria, la secuencia de esculturas “simuladas”, dioramas, proyecciones, escenas construidas y cortometrajes se puede leer, en gran medida, como una breve historia del cine.

²³³ COLEMAN, A.D.: “The directorial mode”, en *Light Readings: A Photography Critic's Writings*, 1968-1978. Oxford and New York University Press, 1979.

En particular hemos de prestar atención aquí al trabajo fotográfico narrativo. Hubbard y Birchler se apropian de una “gramática cinematográfica”²³⁴, adoptando técnicas cinematográficas específicas con las que llegan a soluciones pictóricas independientes, eludiendo citas concretas. Un elemento específico de su trabajo es el efectismo de sus fotografías de gran formato, que confrontan al espectador con figuras a escala humana, camuflando el propio medio fotográfico.



Theresa Hubbard y Alexander Birchler: “Untitled”, de la serie “Stripping” (1998)



Theresa Hubbard y Alexander Birchler: “Untitled”, de la serie “Stripping” (1998)

Pero en especial, lo particularmente cinematográfico del trabajo de Hubbard y Birchler reside en su dimensión narrativa. A través del uso de puertas en escena elaboradas, atrezzo y verdaderos “sets” de cine, escenifican dispositivos con múltiples niveles de significado que transmiten una temporalidad cinematográfica, sin que la historia sugerida muestre un principio ni un final. Hubbard y Birchler construyen fotografías intencionadamente ambiguas en su simbolismo, y a la vez favorecen una gran empatía con su contenido narrativo. En la serie “Stripping” (1998) posicionan la cámara en cada toma como si ésta estuviera haciendo un corte entre dos muros y el suelo de una casa, estimulando una curiosidad y una intriga hacia lo que parece estar ocurriendo más allá del marco de la imagen, por arriba y por abajo, a la izquierda y a la derecha de lo que se muestra en escena. La composición sugiere la lectura de una tira de celuloide que apunta al espacio entre dos fotogramas. Lo que este dispositivo sugiere es una simultaneidad temporal que se hace posible en el *tableau* fotográfico, haciendo referencia a un pasado, presente y futuro secuenciales, o a otro fotograma que sólo es parcialmente visible. Esta división del espacio y la sugerencia de tiempo se pueden relacionar con los altares renacentistas, que describían diferentes momentos en la misma pieza pictórica.

²³⁴ Vid. KAISER, Philipp: “At the Limits of Photography. Cinematic Elements in the Work of Teresa Hubbard/Alexander Birchler” (2001), <http://www.hubbardbirchler.net/publications/essaysandinterviews.php> (ref. octubre 2010).

En “Stripping” podemos preguntarnos acerca de los personajes que aparecen en esas escenas interrumpidas (a modo de fotogramas contemplativos), acerca de sus expresiones faciales (que parecen revelar por un segundo cosas que habrían de mantener ocultas), o acerca de si su posición en relación al escenario es justo la de un momento inmediatamente anterior a la pose que están a punto de realizar... Hubbard y Birchler construyen estos espacios y habitaciones deconstruyendo estructuras arquitectónicas ficticias como medio para llegar a una narrativa trazada a través de la articulación de diferentes planos en la imagen: las relaciones entre distancia y proximidad, entre interior y exterior, entre arriba y abajo, entre meticulosas descripciones de objetos y sugerencias acerca de la psique de los personajes, simulando una narración omnisciente. Mientras la mujer de la escena mira o escucha, el espectador (junto con el, podríamos llamar, narrador omnisciente), tiene la sensación de ver y saber más, a pesar de que no aparezcan demasiados elementos fuera de esos escenarios contruidos.



Gregory Crewdson: “Untitled”, de la serie “Beneath the Roses” (2003-2005)

En este contexto de hibridación de cine y fotografía escenificada resulta paradigmático el impecable trabajo de **Gregory Crewdson**, quien precisamente concibe la fotografía como un “proceso de compresión cinematográfica”. El propio medio fotográfico le permite crear imágenes concentradas y congeladas de un “mundo perfecto”, registrando solamente aquello que quiere que veamos. La visión de Gregory Crewdson sobre la fotografía está, además, inexorablemente ligada a la memoria. Sus imágenes son de una gran complejidad metodológica y emocional y, en gran medida, beben de fuentes de inspiración cinematográficas, en especial de las películas de Alfred Hitchcock, Steven Spielberg y David Lynch, en relación a la aparición recurrente de objetos impregnados de emoción y a la extrañeza de un equilibrio natural desencajado en las escenas. La estrategia narrativa de Crewdson consiste en mostrarnos la escena final de una posible y

desconocida historia que como espectadores, comenzamos a hilar a través de los detalles y los restos que aparecen en la imagen, donde proyectamos nuestra propia historia de suspense, miedo o terror.

A Gregory Crewdson le interesa analizar en qué medida la fotografía se distingue pero a la vez mantiene una conexión con otras formas narrativas como la escritura (la literatura) y el cine. El propio Crewdson apunta: “Una de las cosas que amo de la fotografía, a diferencia del cine u otra forma de narración, es que el espectador siempre incorpora su propia historia, ya que al final la imagen está siempre sin resolver. Aunque mi trabajo está influido por el cine, la imagen fija me gusta. Me interesan las limitaciones de la fotografía por su capacidad de presentar una imagen completamente congelada, donde no hay antes ni después. Intento utilizar esa limitación como fuerza. Mis fotografías capturan momentos aislados sin pasado ni futuro; una posibilidad imaginaria planea sobre ellas como si fuera una pausa elocuente que juega con la fuerza narrativa de la fotografía”²³⁵.

Las fotografías de Crewdson son irresistiblemente bellas, a pesar de sus temáticas truculentas. Nos demuestra una vez más (como ocurre en el cine) que cuando algo es representación (cuando se separa del mundo real) puede convertirse en algo hermoso o poético.

En la serie “Twilight”, y en las series sucesivas, podemos apreciar cómo Crewdson trabaja magistralmente a la manera de un verdadero director de cine, manejando todo tipo de “elementos directoriales” (que diría A.D. Coleman) para manipular y fabricar la realidad, junto con un equipo especializado y elaboradas operaciones escenográficas, dignas de la producción de una película. Cada una de las fotografías es resultado de semanas de trabajo minuciosamente planificado y medido, y de hecho, a veces recuerdan realmente a fotogramas de alguna película indeterminada que sin embargo, nos parece familiar, inscrita en la mitología fílmica popular (tal vez de alguna película de horror, de misterio, o de ciencia-ficción de directores como Stephen King, Spielberg, Lynch...).

En ocasiones incluso echa mano en sus castings de celebridades hollywoodienses (como las actrices Gwyneth Paltrow o Julianne Moore) para que interpreten los personajes de sus historias, explotando la particularidad de sus rostros, ya pertenecientes a nuestro imaginario colectivo. De alguna manera, resulta curiosa la paradoja del método de Crewdson, y de su fuerte sentido del proceso, ya que emplea una enorme colectividad social que resulta necesaria para crear una imagen cuya temática gira siempre, de algún modo, alrededor de la alienación individual.

David Lynch (y el propio Gregory Crewdson) es también una de las referencias de las fotografías de **Holly Andres**. Además de Lynch, las imágenes de Andres, con sus meticulosas puestas en escena, beben de fuentes cinematográficas diversas; entre ellas encontramos ecos del cine de Sofía Coppola (en relación a un cromatismo saturado y brillante, y ese cierto aire cándido y naïve de sus personajes femeninos), Roman Polanski (con sus entornos claustrofóbicos y las vidas cotidianas que de repente se ven amenazadas por extrañas circunstancias, de corte psicoanalítico a veces), Steven Spielberg, con sutiles guiños a “Poltergeist” (1982)... Las jóvenes protagonistas exploran y realizan descubrimientos extraordinarios dentro de entornos domésticos suburbanos de clase media, dejando entrever referencias a cuentos de hadas y proverbios, siempre con una sentimentalidad contenida, con un infantilismo sobrio y frío.

²³⁵ MARTÍN, Alberto: Entrevista a Gregory Crewdson, publicada originalmente en el suplemento “Babelia”, Diario “El País”, 22/04/2006.



Holly Andres: "The Glowing Drawer", de la serie "Sparrow Lane" (2008)



Joshua Hoffine: "Bed" (2005), de la serie "After Dark, My Sweet"

Las elaboradas producciones fotográficas de **Joshua Hoffine** dejan ver su potencial como narrador cinematográfico, en concreto en relación al cine de horror. Fascinado con la estética de películas de terror (de serie B, de terror adolescente o de ciencia-ficción), plantea unas imágenes que, sin embargo, tienen un colorido brillante y alegre que contrasta con el contenido. Intenta que sus fotografías sean siempre lo más limpias y bellas posible, y para ello cuida cada detalle, la iluminación, la selección cuidadosa de sus modelos (casi siempre adorables niñas de cabello rubio y mejillas sonrosadas, vestidas en tonos pastel...).

La capacidad de Joshua Hoffine para narrar historias propias del cine de terror resulta evidente. Sin embargo, Hoffine opta por el medio fotográfico buscando un aliciente distinto: resulta difícil crear suspense a partir de una imagen estática, pero cuando se consigue, ocurre que no estamos ante una historia en la que esa escena continúa tras ese suspense, alcanzando una resolución. En la fotografía, nada rompe esa tensión, sino que ésta permanece, más intensa en cuanto nuestra mirada se detiene en cada detalle.

También es posible distinguir referencias a cine de género en los trabajos de **Mitra Tabrizian**, con un tono bastante diferente al de Hoffine. En algunas de sus fotografías encontramos equivalentes con Takeshi Kitano, o con el Quentin Tarantino de "Reservoir Dogs" (1992) en cuanto a la estética y la narrativa implícita de la serie "The Perfect Crime". Por ejemplo, en la fotografía titulada "Dead Morning", perteneciente a esta serie, vemos un grupo de cuatro personajes en una actitud de violencia amenazante, con una escenificación perfectamente dramática que encuadra a estos hombres impecablemente vestidos con trajes negros y camisas blancas enfrentados a alguien. En ésta y otras fotografías de la serie, Tabrizian hace uso de poses e imágenes dignas de "Pulp Fiction" (1994), que re-escenifica en contextos más amplios de violencia sexual o racial. Como consecuencia, esas elocuentes imágenes adquieren otra significancia, desligadas ya del punto de vista cínico y humorístico de Tarantino.

Como Stuart Hall²³⁶ apunta: “Sin embargo, lejos de la simple mimesis del discurso cinematográfico del cine de crimen contemporáneo, o de realizar una crítica moral de su violencia, Tabrizian deshace y trabaja su “lógica” desde el interior”.



Mitra Tabrizian: “Dead Morning”, de la serie “The Perfect Crime” (2003-2004)

Dentro del fructífero trasvase entre fotografía escenificada y cine encontramos fotógrafos que se convierten en cineastas y desarrollan sus escenas en el tiempo, y cineastas que prueban a contar relatos con la condensación de la fotografía; encontramos fotografías cuyo gran formato evocan el tamaño y el grano de la imagen de cine proyectada sobre una pantalla, en las que se desarrollan problemas de encadenamiento y elaboración de secuencias con fines plásticos o narrativos.

En ocasiones, la obsesión por el tiempo y el registro del movimiento en la imagen, la relación con la captación del espacio y el problema de la extensión del tiempo de visión (en fotografías panorámicas que son como verdaderos “travelling” horizontales cinematográficos), o la introducción de elementos de narratividad (sea virtual, interrumpida o condensada) en la “puesta en escena” de la fotografía aislada, beben directamente del mundo y la historia del cine.

²³⁶ HALL, Stuart: “The Way We Live Now”, introducción del catálogo Mitra Tabrizian: *Beyond the Limits*, Steidl, Londres, 2004.

Philippe Dubois²³⁷, en relación a la práctica artística fotográfica actual, escribe: “El fantasma de la gran imagen en movimiento proyectada en salas oscuras y que capta, a través de la fluidez de su ficción, la imaginación de espectadores fascinados, embelesados, absortos, es, a mi parecer, una de las principales características de la situación actual. Seguramente no es la única característica importante, pero es sin duda uno de los signos más evidentes de los tiempos en que vivimos”. Desde luego, es uno de los signos destacados en los fotodramas actuales, muchos de los cuales responden, cada vez más, a las necesidades técnicas y creativas de las grandes producciones cinematográficas.



Tom Philips: “Untitled” (2009), de la serie “The Dead Photos”

Además de los ejemplos anteriores, encontramos múltiples referencias cinematográficas en gran cantidad de artistas fotodramáticos: Fellini en las fotografías de **Paolo Ventura**, especialmente en las series “Winter Stories” (2007) y “War Souvenir” (2005); Tarantino en algunas fotografías de **Izima Kaoru**; Joel y Ethan Coen en “The Dead Photos” de **Tom Philips**; los melodramas de Douglas Sirk en “Hope” y “Grief” de **Erwin Olaf**; aires grotescos de John Waters en **Anthony Goicolea**, **David LaChapelle**, y, otra vez, en Erwin Olaf; el David Lynch de “Eraserhead” (1977) en las fantasías subversivas y los modos de representar lo deforme y lo monstruoso en las fotografías de **Janieta Eyre**; ecos de *telefilm* policíaco o criminal en los “High Fashion Crime Scenes” de **Mellanie Pullen**...

²³⁷ DUBOIS, Philippe: “De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía”, en Revista EXIT nº3, Madrid, Agosto 2001/Octubre 2001, pp. 130-145.

8.1.2. Con la publicidad y la moda: Estrategias de seducción



Marcos López: "Comida rápida, Buenos Aires, Argentina" (2007)

Los fotodramas actuales comparten diversos aspectos con la fotografía de moda o publicitaria. Hoy encontramos frecuentemente exposiciones de fotógrafos de moda o comerciales como Mario Testino, Javier Vallhonrat, David LaChapelle, o Eugenio Recuenco en galerías y museos de arte contemporáneo, y artistas de galería y de los circuitos artísticos son contratados por grandes firmas de moda para aportar sus estéticas y conceptos a campañas puntuales, como en el caso de Erwin Olaf. La línea que separa dónde acaba una cosa y empieza la otra es cada vez más difusa y compleja, pero sin duda más enriquecedora para ambas prácticas.

Podríamos decir que una diferencia entre ambas formas de fotografía escenificada podría radicar en la comercialidad del producto. La fotografía publicitaria siempre ha tratado de hacer más atractivo el producto material que quiere vender (ropa, perfumes, joyas...), pero en la hipermodernidad, las estrategias de oferta y de diseño del consumo han cambiado. Cada vez más, ya no se trata tanto de vender un objeto, sino una identidad (ser "tú mismo", ser un triunfador, ser alguien que sabe lo que quiere), un concepto (glamour, simplicidad, emoción, autenticidad, ligereza...), o un estilo de vida (urbano, cosmopolita, retro...). A veces, estos elementos juegan incluso con complejos conceptos abstractos que tradicionalmente han ocupado más a la producción de pensamiento del ámbito artístico. Además, cada vez se incluyen más elementos de conciencia o crítica social y política en la publicidad (como la lucha contra la discriminación, el feminismo, las campañas contra la anorexia, o las políticas de género).

Resulta considerable el gran número de autores y proyectos que, empleando la escenificación fotográfica, beben directamente de fuentes estéticas y sintácticas del mundo de la publicidad, y viceversa. En el caso de

la fotografía artística narrativa, encontramos unas tendencias muy marcadas relacionadas con la estilización de realidades cotidianas para volverlas singularmente atractivas, lenguajes subliminales y directos, acabados impolutos, poses seductoras, objetos y elementos de la sociedad de hiperconsumo, personajes que responden a cánones de belleza contemporáneos, composiciones que apelan directamente al espectador, buscando una respuesta...

Con un gran tamaño, colores estridentes y disposiciones frontales, las fotografías de **Marcos López** recuerdan a carteles publicitarios realiza una reflexión en clave de humor en relación a la identidad latinoamericana a través de ciertos mitos y lugares comunes, y también una reflexión acerca de la mirada globalizadora del consumismo americano y al desmesurado deseo de apariencia.

El deseo de una apariencia impecable en situaciones extremas lo encontramos desarrollado, en clave dramática, en el proyecto artístico del fotógrafo japonés **Izima Kaoru**, en el que las relaciones con la fotografía de moda (en este caso, con la alta costura o el *prêt-à-porter*, más concretamente) son muy estrechas. Las protagonistas de sus escenas son siempre demasiado bellas y perfectas, jóvenes y elegantes, verdaderas modelos de pasarela, que, en sus poses inertes, tienen siempre algo de maniquí. Las fantasías de Kaoru conjugan una estética extremadamente seductora con una relato contado desde un punto de vista sexualizado y masculino. En los títulos de las fotografías de este autor aparecen siempre los nombres de las modelos (frecuentemente conocidas) y el nombre del diseñador o marca de la ropa que llevan. Su trabajo

funciona también como una especie de homenaje a la estrategia de la fotografía de moda que se ha empleado desde los años 70, consistente en combinar ideas relativas a la belleza cultural y comercial con narrativas socialmente desconcertantes y problemáticas.

En una línea afín, la serie “High Fashion Crime Scene” de **Mellanie Pullen** recrea escenas de temas socialmente conflictivos (trabaja tomando como punto de partida historias de crímenes reales perpetrados a mujeres jóvenes en los años 60), a las que dota de un glamour y de una estilización cuidadísima y atractiva, más propia de reportajes de moda que de reconstrucciones fidedignas de los hechos. El resultado tiene elementos que inevitablemente recuerdan a fotografías de Cindy Sherman o Philip-Lorca DiCorcia, pero se distingue esencialmente por un vínculo más estrecho con la tradición de la práctica fotográfica comercial, además de tener un sentido del humor un tanto surreal.



Izima Kaoru: “Itaya Yuka wears Comme des Garçons”, 2002



Mellanie Pullen. "Phones" (2005), de la serie "High Fashion Crime Scenes"

Erwin Olaf representa, sin duda, uno de los casos más representativos de la retroalimentación entre fotografía artística narrativa y otras disciplinas visuales, como por ejemplo la fotografía publicitaria. Olaf cuenta con una destacada trayectoria como fotógrafo de moda y publicidad, y existe un paralelismo entre su obra artística y los encargos profesionales en diversos campos: ha trabajado ideando y haciendo fotografías para numerosas campañas publicitarias de marcas de éxito (Nokia, BMW, Nintendo, Microsoft, Virgin, Heineken, Diesel, Audi...), y recientemente, en 2005, realizó el prestigioso calendario Lavazza, que en otras ediciones fuera encargado a fotógrafos como Helmut Newton o David LaChapelle.

En el caso de Olaf, hay una unidad de estilo que recorre su obra, cualquiera que sea el ámbito en el que la muestra: la provocación, la fantasía, el erotismo, la sátira y el humor están presentes en todos sus trabajos, servidos por una producción visual muy sofisticada y una depurada ambientación. Los referentes visuales que impregnan sus imágenes tienen orígenes muy diversos, y a la vez perfectamente ensamblados; van desde la pornografía a la moda, pasando por la historia de la pintura, la contracultura, el pop o el cine de autores como David Lynch o Brian de Palma.

Valiéndose de las convenciones de la fotografía comercial Olaf llega, sin embargo, a lugares bastante diferentes. Sus fotografías frecuentemente se centran en una sexualidad plagada de juegos de poder, dominación y sumisión, explorando modelos de belleza y erotismo al margen de los cánones establecidos. En

la serie “Mature” (1998) el autor muestra un conjunto de retratos cuyas protagonistas son mujeres de 60 a 90 años, que posan maquilladas y vestidas como pin-ups contemporáneas, aspirando a ser ejemplos de belleza y erotismo, y que sirven para poner en perspectiva la industria de los modelos fotográficos (acaso demasiado excesiva y sobrevalorada). El título de cada uno de estos retratos está compuesto por el nombre de pila, la inicial del apellido, y la edad (hipotética) de famosas modelos o actrices que más o menos inmediatamente reconocemos. El resultado, a caballo entre lo irónico y lo grotesco, nos invita a pensar que ni siquiera lo que hoy idealizamos y consideramos la quintaesencia de la belleza y el glamour, está libre del paso del tiempo y del deterioro.



Erwin Olaf: “Cindy C., 75”, de la serie “Mature” (1998)



Erwin Olaf: “Christie T., 68”, de la serie “Mature” (1998)

Con una clarividencia similar, en la serie “Fashion Victims” (2000) Olaf retrata a una serie de mujeres y hombres desnudos que encarnan el ideal del “sex-symbol” y que aparecen con las cabezas cubiertas con bolsas de conocidas marcas de lujo. De este modo, el artista realiza un pronunciamiento contra el consumismo desmedido y la tiranía de la moda y de las marcas.

En un sentido diferente, el proyecto de **Darren Sylvester** tiene una gran deuda con el lenguaje y las estrategias de la publicidad. El fotógrafo australiano nunca ha negado la notable afinidad de su trabajo con el mundo de la publicidad y de los anuncios comerciales. De hecho, realiza un control preciso en todos los aspectos de la producción de sus fotografías, desde los *casting* de los personajes, la elección del *atrezzo*, maquillajes y ropas de los mismos, hasta la elaboración de escenarios perfectamente orquestados, pasando por la cuidada iluminación de las escenas y la impecable impresión final de las imágenes. La estructura de los trabajos de Sylvester incluye siempre una imagen impecable y un título que funciona como un sugerente *slogan* o frase de aire pop que invita a consumir (un producto, también una sensación o sentimiento). Los

temas que elige Darren Sylvester (casi siempre explorando la vida emocional y su creciente interacción con las tecnologías) son trabajados con su uso característico del estilo publicitario, que sitúa al sujeto en un lenguaje visual que ya conocemos.

El éxito de sus imágenes reside en la capacidad que el autor demuestra para llevar una condición emocional específica y compleja y reelaborarla en una imagen austera, genérica pero emotiva. Las fotografías de Sylvester emplean formas típicas del clasicismo, que él ha desarrollado adaptando las técnicas de la publicidad y de la música pop de finales del siglo XX para configurar este tipo de predicamento de cómo hacer arte contemporáneo.



Darren Sylvester: "Don't Call it Love if They Don't Love You" (2006)

El artista representa temas de aislamiento, libertad, relaciones y muerte a través de una estética publicitaria genéricamente "cool". Sylvester utiliza la fotografía como metáfora de la memoria, como imagen desplazada de la existencia que continúa teniendo otra existencia, más allá del tiempo de su acontecimiento. El *slogan* de cada imagen, que en la publicidad ofrece una razón persuasiva para comprar, es ahora una declaración de una condición emocional, una invitación para la empatía con el mensaje de la imagen.

Las fotografías del autor encarnan bien las estrategias publicitarias de las que habla Naomi Klein en *No logo*²³⁸, en cuanto a la atención a un público juvenil, en el cual la presión al consumo entre sus propios miembros lo convierte en una poderosa fuerza de mercado. Para dirigirse a este nuevo mercado, las empresas han de crear nuevas identidades de marca de acuerdo con la imagen “cool” de los años noventa, basadas en su música, su estilo y preferencias políticas. Como resultado de unos cambios internos para captar este nuevo público, los “tentáculos de las marcas” alcanzan todos los



Darren Sylvester: “Humans Envolv To Be Completely New” (2005)

rincones de la vida juvenil, desde estilos callejeros como el “hip hop”, el sentimentalismo pop, el distanciamiento irónico o la aparición de la moda “retro”. En las fotografías de Sylvester encontramos esta influencia: frecuentemente aparecen, relacionados de alguna forma con las cuestiones existenciales de los personajes retratados, elementos y productos de consumo de marcas concretas ligadas a la juventud urbana occidental, como Dunkin Donuts, Cheerios, Tabb, Subway o KFC.

Los *tableaux* de este fotógrafo son delicadamente compuestos y artísticamente dirigidos, hasta tal punto que habrían sido perfectos para cualquier agencia publicitaria. Mientras los títulos, melodramáticos, apuntan a algún tipo de haiku un tanto *camp*. Con un equilibrio entre técnicas de intensificación y de distanciamiento, Sylvester diseña cada obra para un máximo impacto. El autor propone sus imágenes como anuncios que puedan ser universales; cada una de sus fotografías es también como una canción de pop, recordando una reflexión de Andy Warhol que señalaba que las mejores obras de arte son las que nos dicen lo que ya sabemos. Darren Sylvester utiliza el potencial emotivo de la fotografía publicitaria, pero da un giro a la función consumista, proponiendo al espectador añadir otros valores a la propia experiencia prosaica de la vida.

Con ejemplos como los anteriores, los artistas fotodramáticos logran, en efecto, materializar un tipo de fotografía capaz de poner en crisis, una vez más, las tradicionales categorías burguesas en que hasta la modernidad se habían movido las prácticas artísticas; aquélla que Chevrier había clasificado “entre las bellas artes y los medios de comunicación”²³⁹.

²³⁸ Vid. KLEIN, Naomi: *No logo: El poder de las marcas*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.

²³⁹ Vid. CHEVRIER, François: *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2007.

8.1.3. Con la literatura: La imaginación literaria



Jeff Wall: "Odradek, Taboritská 8, Prague, 18 July 1984" (1984)

Italo Calvino²⁴⁰ señala como elementos esenciales de la imaginación literaria la observación directa del mundo real, la transfiguración onírica/fantástica, el mundo figurativo cultural, y un proceso de abstracción, condensación, e interiorización de la experiencia sensible. Estos elementos necesariamente pertenecientes al mundo de lo literario están muy presentes en las prácticas fotodramáticas actuales, hasta el punto de ser posible distinguir que existe una tendencia cada vez más sólida en relación a la hibridación con lo literario.

En el caso de la literatura, Calvino señala que tanto la experiencia como la fantasía están compuestos de la misma materia verbal (letras, paréntesis, signos de puntuación...), siempre igual y siempre diferente; en el caso de la fotografía escenificada, también las relaciones entre lo empírico y lo fantástico tienen una misma materialidad visual, registrada aquí por la cámara fotográfica.

²⁴⁰ Vid. CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), Siruela, Madrid, 1992.

En los fotodramas de la última década, cobra una especial importancia el coqueteo deliberado con la literatura. Ya sea en las estrategias narrativas, ya en los temas, es evidente un gusto por narraciones y novelas, y una voluntad de funcionar, a la manera de relatos clásicos o contemporáneos, populares o anónimos, como suplementos de ficción.

Jeff Wall es, probablemente, uno de los artistas que ha explotado la relación entre fotografía y literatura de un modo más interesante y significativo. Entre sus innegables y valiosas aportaciones a las prácticas fotográficas actuales, hay que destacar su trabajo de exploración de las afinidades divergentes por la verdad documental, la elaboración narrativa y la sorpresa fantástica. Las referencias literarias aparecen en algunos de sus trabajos, como “Odradek, Taboritská 8, Prague, 18 July 1984” (1984), basado en la relato breve de Kafka titulado “Las preocupaciones de un padre de familia”²⁴¹ (1919), en la que cuenta la existencia de un Odradek, un pequeño objeto de madera que es también un ser viviente de algún tipo.

Uno de los trabajos más complejos y atractivos de Wall es probablemente la fotografía titulada “After *Invisible Man* by Ralph Ellison, the Preface” (1999-2001). Esta obra supone un comentario inteligente y delicado a la novela de Ellison²⁴² a través de una detallada reconstrucción fotográfica del retrato que el narrador hace del mundo dentro de un sótano iluminado por 1369 bombillas que enciende robando electricidad a una compañía eléctrica²⁴³. Esta fotografía escenificada de Jeff Wall supone una sinergia perfecta entre fotografía y literatura.

El detalle obsesivo con el que Wall reconstruye el hogar subterráneo del narrador encaja con la imaginación ficcional de Ellison (incluso hay algo en los tonos cálidos y marrones que es fiel al mundo oscuro y complejo de Ellison). La potencia de la fotografía de Wall, junto con su descomunal tamaño, aporta un impacto casi mítico al naturalismo de la imagen. Jeff Wall compagina a la perfección la alegoría con el realismo, del mismo modo en el que Ellison explora la América de mediados del siglo XX. Lo fascinante de Wall es que, además, opta por una fotografía anti-pintoresca que lo empuja hacia un tipo particular de implicación, a algo que está más cerca del comentario o de la exégesis que de la respuesta poética.

“After *Invisible Man* by Ralph Ellison, the Preface” supone un logro considerable, y quizá uno de los mejores trabajos del autor. La imagen de Wall sugiere que, como Ellison, el narrador tardó al menos siete años en escribir la historia del libro, y que durante ese tiempo estuvo viviendo en el sótano. Este espacio aparece amueblado y abarrotado con sus posesiones, algunas de las cuales habrán sido compradas, otras encontradas, o fabricadas. El texto, que no es excesivamente descriptivo, sí que enfatiza, sin embargo, que el techo está cubierto por esas 1369 bombillas que el individuo ha conectado ilegalmente. El narrador, un hombre negro y anónimo que afirma ser invisible para los blancos, explica que, aunque él llama a su hogar un “agujero”, éste no resulta frío, sino cálido y “lleno de luz”. La imagen describe esta paradoja entre la

²⁴¹ KAFKA; Franz: “Las preocupaciones de un padre de familia” (1919), en *Cuentos Completos*, Valdemar, Madrid, 2009.

²⁴² ELLISON, Ralph: *Invisible Man* (1952), Vintage International, Nueva York, 1995.

²⁴³ La novela de Ralph Ellison expone la obstinación de la sociedad blanca americana en ignorar a los ciudadanos negros. Esta novela, una de las primeras obras que aborda los problemas raciales desde el punto de vista de los negros, recibió el National Book Award (Premio Nacional de Literatura) en 1953. En ella se narra el viaje de un joven negro sureño en su búsqueda de un lugar en el mundo, primero en el sur y luego en el norte. Ellison emplea un lenguaje rico y enérgico para describir la experiencia en toda su vitalidad y complejidad

invisibilidad (social) de ese personaje negro que vive en lo subterráneo, y la abundancia de luz que confirma y da forma a su existencia y su apariencia²⁴⁴.

Wall recrea en esta fotografía toda la estancia del personaje, con una profusión de detalles que nunca se comentan en el prólogo de la novela, pero que el artista imagina (el personaje habrá ido acumulando piezas misceláneas de menaje de hogar, muebles ajados, una maleta de cuero que sí se nombra en la novela, prendas de ropa y algunas perchas, tocadiscos, latas y bidones, platos sucios, incluso un cepillo de dientes y el tubo de pasta rojo y blanco de Colgate...). El protagonista aparece de espaldas al espectador, en el estado ensimismado de quien piensa que nadie lo está viendo (en el “absorption mode” del que habla Michael Fried²⁴⁵).



Jeff Wall: “After *Invisible Man* by Ralph Ellison, the Preface” (1999-2001)

En su reciente obra “After *Spring Snow*, by Yukio Mishima, chapter 34” (2000-2005), Jeff Wall invierte seis años de trabajo, una profunda labor de recreación intelectual y un gran esfuerzo de producción para recrear una escena clave y especialmente sugerente relativa a la obra literaria que toma como punto de partida:

²⁴⁴ Vid. WALL, Jeff: “After *Invisible Man* by Ralph Ellison, the Preface 2001”, en De DUVE, Thierry / GROYS, Boris / PELENC, Arielle: *Jeff Wall*, Phaidon Press Limited, Londres, 2002, p. 161.

²⁴⁵ Vid. FRIED, Michael: “Jeff Wall and absorption; Heidegger on worldhood and technology”, en *Why Photography matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, 2008, pp. 37-62.

*Spring Snow*²⁴⁶, de Yukio Mishima. Esta novela narra la historia de amor problemática de una pareja, cuyo capítulo 34, al que el título de la obra se refiere, termina con el momento descrito en la imagen: un momento en que la joven protagonista se disculpa para poder vaciar la arena de sus zapatos en privado (en Japón los pies son la parte del cuerpo más privada y deseable de la mujer). El narrador hace una comparación entre el sonido de esa arena cayendo y “el más encantador reloj de arena en el mundo”²⁴⁷.

El personaje femenino que aparece en la escena es el de la novela; el interior del coche, perfectamente preciso en los detalles, es construido para la ocasión; se realiza un casting para encontrar la mujer que representaría el papel; el vestido es confeccionado en Londres por una persona con un conocimiento profundo de ese período, y Wall tarda alrededor de 30 días en tomar la fotografía. Después de eso, tiene lugar un extenso trabajo de ordenador para componer la multitud de tomas y conseguir una imagen perfecta y sin fisuras. La fotografía de Wall recrea ese momento de extrema privacidad de la protagonista, convirtiendo lo literario en algo visual que el espectador contempla desde un punto de vista de voyeur privilegiado, observando a un personaje que no se da cuenta de su presencia.



Jeff Wall: "After *Spring Snow*, by Yukio Mishima, chapter 34" (2000-2005)

²⁴⁶ *Spring Snow* es la primera novela de la tetralogía titulada *The Sea of Fertility*, de Yukio Mishima, y fue publicada por primera vez en japonés en 1968, y traducida al inglés en 1970. La novela se sitúa en las clases altas de la sociedad de Tokio de final de la era Meiji (1868-1912), período en que tiene lugar la modernización de Japón.

²⁴⁷ NAEF, Heidi /VISCHER, Theodora (ed): *Jeff Wall. Photographs 1978-2004*, Schaulager, Basilea, 2005, p. 418.

Además de en trabajos de Wall como los anteriores, encontramos referencias, guiños, elementos, personajes, ecos o puntos de partida literarios en una lista casi inacabable de artistas fotodramáticos actuales, algunos de los cuales expondremos a continuación.

El trabajo de **Annabel Elgar** se sitúa en un mundo elaborado y gótico, si se quiere, de “storytelling”. La narrativa aquí no es algo que se haya trabajado a distancia, sino algo que se ha embellecido y dispuesto en capas. Las historias que subyacen en estas imágenes nos remiten a una oscura memoria popular. Las referencias literarias, además, se hibridan con referencias de otros ámbitos: elementos de leyenda, de cuentos de hadas y anécdotas históricas se mezclan con tintes de fotoperiodismo, mitos urbanos y guiones más propios de películas de serie B. Los escenarios que surgen de este proceso de bricolaje alegórico pueden ser reconocidos de una manera intuitiva. Éstos pueden resultar algo barrocos, pero así es como los encontramos cada día en los periódicos, televisiones y en nuestros sueños cada noches.



Annabel Elgar: “Prey”, de la serie “Black Flag” (2004)

Las fuentes de las que parte Annabel Elgar son más míticas que literarias o de la Historia del Arte, pero también operan a través de un sentido de conjunto compartido de historias o guiones. Destaca la influencia de la literatura de George Orwell, de una manera siempre inquietante: Elgar inserta una visión sombría orwelliana de los apartamentos, cocinas descuidadas y desvanes subterráneos en una escenografía folclórica de campos sospechosamente verdes, exuberantes jardines enredados, y bosques oscuros. Si lo siniestro se

caracteriza por un sentido de lo desconocido que se revela de repente en lo familiar, sin duda los trabajos de Elgar funcionan de un modo certero uniendo estos dos sentidos. La autora emplea las convenciones de la fotografía escenificada para articular estas ideas materialmente, a través de composiciones enigmáticas que se resisten a cualquier resolución clara.



Anne Hardy: "Cipher" (2007)

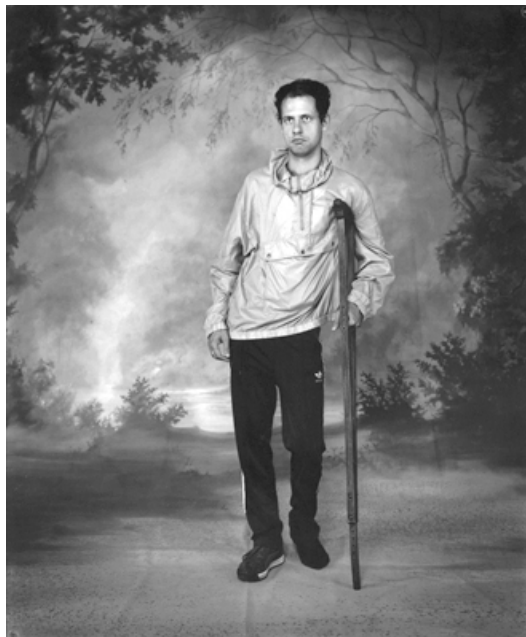
En la misma línea literaria, fílmica incluso, los procesos y los asuntos de **Anne Hardy** encierran una contradicción interna, que ofrece un límite metaficcional a la fantasía. La lógica interna de estas puestas en escena teatrales otorga al artista el rol de narrador literario, que parece hablarnos de la confusión de la experiencia mientras la naturaleza fragmentaria de los acontecimientos hace confusa la autoría. Los espacios solitarios y caóticos que fotografía Hardy sugieren algún tipo de acontecimiento apocalíptico que se puede relacionar con historias personales y colectivas, tomando como referencia, al igual que Annabel Elgar, a autores literarios como George Orwell.

Sara Dobai, por su parte, echa mano de referencias literarias como Tennessee Williams o Raymond Carver. Estas referencias se pueden apreciar en su serie fotográfica y cinematográfica "Short Story Piece", que investiga cómo una imagen puede representar la vida interior del modelo, cómo el texto y la imagen pueden referirse uno al otro, y cómo la estructura narrativa se puede sugerir, manipular e interrumpir dentro de la

imagen fija y en movimiento. Explotando una serie de convenciones visuales, los trabajos de Dobai hacen que nos demos cuenta de cómo las imágenes son construidas en el arte, en el cine y en la cultura popular.



Sarah Dobai: "Short Story Piece 2" (2005)



Clare Strand: Fotografías de la serie "Gone Ashtray" (2002-2003)

También del trabajo de **Clare Strand** es destacable su relación con las referencias literarias que aparecen en algunas de sus series. La artista toma como punto de partida a Eugene Ionesco en “Signs of a Struggle”, y a Charles Dickens en “Gone Ashtray”. Esta última serie se inspira en Clerkenwell (la zona más al sur del barrio londinense de Islington), donde Dickens creó las escenas de Oliver Twist. Para representar esta zona tan históricamente rica, la artista escribe una serie de historias fragmentadas y construye una narrativa críptica que acompaña a los retratos de sujetos angustiosos, dañados y ajados (como la bella trabajadora de oficina con una sospechosa carrera en sus medias), de pie ante fondos decorados con paisajes de la Arcadia.

8.1.3.1. “Érase una vez”: Los cuentos infantiles



Eugenio Recuenco: “La Bella Durmiente” (2005)

Dentro de la imaginación literaria de la fotografía escenificada, destaca una singular vuelta a la literatura infantil, al género de los cuentos de hadas o cuentos populares, frecuentemente como pretexto para hablar de la condición humana y de unos cuantos problemas existenciales que son básicamente los mismos a lo largo de la historia.

Entre las experiencias consumidas en la actualidad, cobran especial significancia aquellas que nos remiten a nuestra *infancia*. El hiperconsumo convierte a los individuos en niños, a través de agentes infantilizadores: nos presenta aspectos lúdicos, juega con la *nostalgia* y nos invita a recuperar parcialmente experiencias y sensaciones felices (a veces, también infelices) experimentadas en la infancia. Este “retromarketing” de productos afectivos lo encontramos también en el arte, en concreto, en la fotografía escenificada actual.

Lipovetsky comenta: “Evidentemente, el individuo no es hoy más pueril que antes y no ha habido ninguna “transformación ontológica total”. Lo que triunfa no es tanto la regresión psicológica como la consagración social de la juventud en tanto que ideal de existencia para todos. En este medio cultural radicalmente novedoso, el ideal de la vida adulta, seria y equilibrada desaparece en beneficio de modelos que legitiman las emociones lúdicas e incluso infantiles. Cuando la juventud y el hedonismo funcionan como referentes básicos, ya no es vergonzoso mostrar gustos de otra edad ni mantenerlos. Desaparecidas las compartimentaciones estrictas y las asignaciones de conductas para las distintas etapas de la vida, desaparecida la impaciencia de los jóvenes por ser adultos, se ha vuelto legítimo no querer envejecer conservándose, en algunos aspectos, como un “niño crecido”²⁴⁸.



Miwa Yanagi. “Rapunzel” (2004), de la serie “Fairy Tale”

²⁴⁸ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica*, (Op. cit.), pp. 66-67.

En las fotografías de Holly Andres, Joshua Hoffine, Nazif Topoçueglu, Anna Gaskell, Anthony Goicolea, María Platero, Helena Segura-Torrella o Wendy McMurdo los protagonistas de las historias planteadas son siempre niños o pre-adolescentes que protagonizan fábulas hechas contemporáneas. Éstos aparecen frecuentemente buscando y descubriendo misterios que refieren a la propia existencia, y que toman la forma de lo literario para poder comunicar significados no siempre explicables.

Desde siempre, los cuentos infantiles hablan, de un modo más o menos metafórico, del ser humano y de sus problemas, y los sitúan y desarrollan en mundos fantásticos donde nada de lo que pueda suceder nos parece extraño. Los cuentos nos ayudan, cuando somos niños, a enfrentarnos a dilemas emocionales entre lo correcto y lo equivocado, a diferenciar el bien del mal. De hecho, en multitud de ocasiones, y cuando menos se espera, de repente se repiten en el inconsciente las moralejas (más absurdas, más extrañas, o más siniestras) de estos cuentos: si hablas con extraños te comerá el lobo; si aceptas una manzana de un desconocido, te envenenarás y te morirás; si construyes tu casa de paja o madera, el viento la llevará...

En *The Uses of Enchantment*, el psicólogo infantil Bruno Bettelheim²⁴⁹ hace referencia al cariño que Charles Dickens sentía por Caperucita Roja, y continúa esa línea de fascinación por los cuentos infantiles y la mitología nórdica en el poeta Louis MacNeice. Bettelheim habla del cuento de hadas como herramienta que lleva al niño a hallar “sus propias soluciones, a través de la contemplación de lo que el relato parece implicar acerca de él (o de ella) y de sus conflictos internos en este momento de su vida”²⁵⁰. Además, señala que el cuento de hadas “tranquiliza, transmite esperanza en el futuro y ofrece la promesa de un final feliz”.

Los cuentos están plagados de símbolos y arquetipos, y resultan muy resistentes, especialmente como híbridos. Son moldeables y adaptables a las circunstancias, y ayudan a encontrar explicación y sentido a cuestiones existenciales, desarrollándose y cambiando con el tiempo: “Como en todas las grandes artes, el significado más profundo de este tipo de cuentos será distinto para cada persona, e incluso para la misma persona en diferentes momentos de su vida. Asimismo, el niño obtendrá un significado distinto de la misma historia según sus intereses y necesidades del momento. Si se le ofrece la oportunidad, recurrirá a la misma historia cuando esté preparado para ampliar los viejos significados o para sustituirlos por otros nuevos”²⁵¹.

La posmodernidad, con su especial atención a las excepciones y a los casos intermedios, apuesta por lecturas transversales de los mensajes subyacentes en esta base de conocimiento universal que son los cuentos. En este contexto, la fotografía se convierte en un artífice esencial en la acción de desplazamiento, en un modo experimental que intenta comprender mejor la identidad como una combinación de piezas.

Hoy la fotografía narrativa vuelve la mirada a esta reserva colectiva de relatos, símbolos y arquetipos, para darles la vuelta en busca de otras interpretaciones. En la actualidad, ya no es posible creer en ningún relato que vaya a explicar unos asuntos vitales que inevitablemente serán turbios, ni es posible salvar a nadie de un fondo oscuro que los cuentos de hadas intentan solventar con un final feliz.

La fotografía escenificada actual en ocasiones aspira, en cierto modo, a funcionar como dispositivo que articula esa dimensión de significado renovable de los cuentos infantiles, y a la vez se aprovecha de

²⁴⁹ BETTELHEIM, Bruno: *The Uses of Enchantment* (1976), Alfred A. Knopf, Nueva York, 1977, pp. 23-24.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 25.

²⁵¹ BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 2006.

elementos de estos cuentos que han calado en nuestra memoria colectiva, para transformarlos añadiéndoles nuevos contenidos. Muchos fotodramas funcionan un poco como los cuentos infantiles, como narraciones descarnadas, casi desprovistas de detalles, que transmiten grandes cantidades de información (e ideología, configurando maneras concretas de entender la realidad) en un espacio muy breve, con muy pocas palabras (en el caso de la fotografía, casi siempre, con ninguna). La imagen es un trampolín para la imaginación.



Krista Steinke: "What Big Eyes You Have, She Said", de la serie "Backyards, BBGuns, and Nursery Rhymes" (2006-2008)

En la conferencia titulada "Rapidez", incluida en el libro *Seis propuestas para el próximo milenio*²⁵², Italo Calvino elogia la economía, la lógica esencial con que se narran los cuentos de hadas. De éstos Calvino apunta que son textos originales muy lacónicos que combinan una máxima eficacia narrativa con un máximo de sugestión poética. Con la misma premisa de rapidez, de brevedad y de economía de medios expresivos, parecen operar los fotodramas actuales también.

El proyecto de **Krista Steinke** titulado "Backyards, BBGuns, and Nursery Rhymes" (2006-2008) toma referencias literarias infantiles como punto de partida para explorar la infancia y su peculiar forma para "hacer creer". Los niños que protagonizan las historias fotográficas de Steinke parecen, en cada caso, estar en medio de algún tipo de travesura o problema. Como el título de la serie sugiere, son tres los elementos

²⁵² CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), Siruela, Madrid, 1992.

principales de las imágenes: el escenario, los objetos y los modelos (niños). Los protagonistas y antagonismos aparecen difusos e intercambiables, confundiendo los límites entre el bien y el mal.



Krista Steinke: "They Wondered Where the Path Would Lead Them", de la serie "Backyards, BBGuns, and Nursery Rhymes" (2006-2008)

En las fotografías la autora crea una tensión entre lo cómodo y lo incómodo, lo familiar, lo irónico, lo impredecible. Estas imágenes han de ser leídas como metáforas visuales que recogen sensaciones de miedo, ansiedad o deseo. No ilustran tanto historias específicas como momentos irresolubles en los que el espectador ha de imaginar un comienzo y un desenlace, y han de confiar en su experiencia personal para completar el significado de la historia, sugerido en la imagen y por el breve texto que titula a cada imagen, a partes iguales.

Krista Steinke apuesta por la forma de cuentos infantiles, porque considera que la infancia puede ser vista como una especie de microcosmos de la experiencia humana, y porque la vida lúdica de los niños puede funcionar como un espejo poético de la sociedad y de la cultura. Imitando la fantasía infantil, Steinke escenifica sus historias en un territorio que combina elementos reales (documentales) con elementos ficticios (escenificados). Para ello, la autora diseña un espacio y un escenario, y luego invita a los modelos a comportarse espontáneamente, interactuando con el entorno construido. Así, surge una relación inquietante entre ellos, que la artista registra y luego combina y manipula digitalmente. El resultado son unas

fotografías que, partiendo de un marco que evoca elementos de las fábulas que todos conocemos, desarrollan las historias hacia otros derroteros. Como ocurre en la particular interpretación del cuento de “Pulgarcito” en la fotografía “They Wondered Where the Path Would Lead Them”, estamos invitados a seguir caminos inciertos que nuestra imaginación debe recorrer...



Miwa Yanagi: “Gretel” (2004), de la serie “Fairy Tale”

En la serie titulada “Fairy Tale” (2004-2006) **Miwa Yanagi** elabora inquietantes y surrealistas fotografías a veces cercanas al esperpento, en las que reinterpreta de un modo muy personal célebres cuentos infantiles como “Caperucita Roja”, “Blancanieves y los siete enanitos”, “La vendedora de fósforos”, “La Bella Durmiente” o “La Cenicienta”, entre otros.

La artista se vale de estos cuentos clásicos para desarrollar una sensibilidad feminista, en su caso en un sentido crítico relativo a la sociedad japonesa. La serie consiste en un conjunto de imágenes en blanco y negro cuyas escenas de cuento incluyen siempre algún elemento de horror gótico o de serie B, como por ejemplo ocurre en “Gretel”: esta imagen muestra a una niña (Gretel, del cuento de “La casita de chocolate” mordiendo eróticamente la garra decrepita de una bruja que le alcanza a través de los barrotes de una jaula. En esta imagen, el cuento parece tomar un extraño cariz, y encontramos una mórbida asociación del cautiverio del personaje con una especie de síndrome de Estocolmo.

Estos trabajos son producto de una cuidada escenificación, donde los disfraces y elementos de prótesis no aparecen, sin embargo, disimulados. Miwa Yanagi escoge modelos femeninas adolescentes que se cubren con máscaras y múltiples capas de látex para crear el efecto de personajes ancianos y horribles. El resultado es una amalgama de hermosas jovencitas y viejas brujas repugnantes en interacciones siempre ambiguas. El gran formato de las fotografías en blanco y negro de esta serie explota la imaginería arquetípica de confrontaciones entre mujeres jóvenes y ancianas en los cuentos de los hermanos Grimm, a través de complejas narrativas en torno al cuerpo, a la edad y a la mitología.

Independientemente de la puesta en escena, en la serie “Fairy Tales” encontramos (con unas pocas excepciones) la elección de temas pertenecientes a cuentos populares occidentales. Una interpretación de las recreaciones de Yanagi podría ser una crítica a la colonización que Disney ha hecho de estas fantasías. Pero también hay una ambición subyacente: como Disney, Yanagi adopta cuentos de hadas por su familiaridad universal, llegando así a un público más amplio.

Cuando la fotografía escenificada apuesta por visualizar los miedos colectivos y fantasías con un énfasis en lo siniestro, el uso de protagonistas jóvenes se hace más prevalente. Ésta ha sido una estrategia muy potente, visual y psicológicamente, usada por artistas como **Deborah Mesa-Pelly**, que también re-escenifica cuentos de hadas e historias populares protagonizadas por personajes femeninos muy jóvenes, dotando a estas escenas de desconcertantes desenlaces. Sus escenarios y objetos se reconocen fácilmente en las historias infantiles, como por ejemplo ocurre con los zapatos rojos de Dorothy en “El Mago de Oz”, o la habitación en la que Ricitos de Oro es despertada con los tres osos que vuelven a casa... Mesa-Pelly construye situaciones que podrían ser escenas de historias convencionalmente narradas, pero las dramatiza y les da un toque siniestro a través de la iluminación y los ángulos *voyeuristas* de la cámara. Además, la artista mezcla y retuerce las líneas narrativas: en “Legs” (1999), por ejemplo, las piernas de una niña (quizá Ricitos de Oro, o Dorothy) son mostradas con la fállica cola de un león de mentira enroscada a su alrededor, bajo la manta.



Deborah Mesa-Pelly: “The Doll House” (1999)

Muchas de las imágenes de fotógrafos aquí recogidas juegan con la tensión que surge al destruir las convenciones mientras se aferran a unos cuentos que están hechos jirones. **Julia Fullerton-Batten** encarna bien este tipo de estrategia, desarrollada en unas fotografías en las que los cambios de escala de unas niñas-adolescentes tienen inequívocos ecos de las historias de Alicia en el País de las Maravillas o de los viajes de Gulliver.



Julia Fullerton-Batten: "Red Dress in City", de la serie "Teenage Stories" (2005)

Como señala Matha Langford²⁵³, "Teenage Stories (2005), de Julia Fullerton-Batten, realiza un esfuerzo en pos del significado de esa forma –representa los apuros de unas lindas muchachas a las que se les hace aparecer como gigantes haciéndolas posar contra el fondo de modelos a escala de construcciones como aeropuertos y casas de las afueras. La universalidad de la infancia, profesionalmente presentada, imita la red de relaciones sociales humanas y las restablece. El individuo experimental consigue así la licencia –que algunos podrían llamar condena- de vivir feliz por siempre jamás en ese estado de transformación *perpetua* (perdices hoy y perdices mañana)".

²⁵³ LANGFORD, Martha: "Por la madriguera del conejo...otra vez", en Revista EXIT nº 33, Madrid, 2009, p. 20.

Las fotografías de **Anthony Goicolea** siempre parecen ser fragmentos de una narrativa más amplia, y cuentan con elementos a veces sacados de cuentos infantiles, como los cuentos de los hermanos Grimm. Al igual que las fábulas y mitos que evocan, sus imágenes exteriorizan aspectos ocultos de la naturaleza humana, haciéndolos simbólicamente tangibles y concretos.

Además de recurrir a protagonistas semi-infantiles o pre-adolescentes en todas sus fotografías, Goicolea cuenta con una serie específicamente titulada “Fairy Tales” (1996), en la que se entrelazan actuación, ficción, relato autobiográfico y cuentos de hadas. Esta serie ilustra cada letra del abecedario con un personaje o tema extraído de un cuento de hadas, interpretado por el propio artista. Caracterizado como veintiséis personajes distintos y sin apenas escenografía, Goicolea toma prestadas historias que le son familiares al espectador, y las reinterpreta. Al hacerlo, distorsiona estos iconos culturales construyendo su propio mundo de híbridos, investigando las construcciones sociales relacionadas con la edad y el género, y haciendo alusión a determinados tabúes relativos a los roles de género, a fantasías adultas e infantiles, y a ideas acerca de lo bello y lo grotesco.



*“M is for the Mad Hatter
who drank tea to get smaller,
took pills to get Fatter,
and loved to engage in insane chatter”*



*“P is for Pinocchio
who was put in his place
for telling a lie as plain
as the Nose on his Face”*

Anthony Goicolea: Fotografías de la serie “Fairy Tales” (1996)

Frecuentemente, se ha analizado cómo en los cuentos infantiles siempre subyace un fondo oscuro e indeterminado que el final feliz trata de enmascarar. H.P. Lovecraft, escritor norteamericano maestro en el “extraño” género de los cuentos sobrenaturales, escribe en su ensayo titulado “Supernatural Horror in Literature”²⁵⁴ (1927) que la emoción más antigua y más fuerte de la especie humana es el miedo, y el miedo más antiguo y fuerte es el miedo a lo desconocido.



Anna Gaskell: “Untitled #26”, de la serie “Override” (1996)

Las magistrales composiciones fotográficas de **Anna Gaskell** remiten, en cierto modo, a esta cuestión. En sus imágenes de gran escala y brillante colorido encontramos estampas turbadoras que parecen haber sido escenificadas en el paisaje de las pesadillas: bosques sombríos, oscuras mansiones victorianas, hospitales de medianoche. Actores jovencísimos protagonizan estas escenas y situaciones de vulnerabilidad, a veces en estados emocionales inciertos, o implicados en actos misteriosos y frecuentemente violentos. Los contrastes entre los tonos grisáceos y sombríos de los paisajes y las caras jóvenes y frescas de los niños apunta a una conjunción familiar y siniestra de los miedos de los horrores personales de la adolescencia. Gaskell encuadra

²⁵⁴ LOVECRAFT, H.P.: “Supernatural Horror in Literature” (1927), en *Supernatural Horror in Literature / With a new introduction* by E.F. Bleiler, Dover Publications, Nueva York, 1973.

estas escenas congeladas en un sentido fílmico, que recuerda tanto al *film noir* como a las cintas de terror, con alusiones a *lo inenarrable* a través de la iluminación dramática o a ángulos de la cámara.

Las fotografías de Anna Gaskell comparten con muchos otros fotodramas esta intensa cualidad narrativa y sugestiva que combina gran cantidad de dispositivos comunes de la fotografía escenificada: niños como modelos, a veces con sus caras oscurecidas u ocultas, juegos infantiles que se vuelven desagradables... Sus imágenes mezclan lo seductor y lo abyecto, las niñas buenas y el elemento fetichista del traje de enfermera, y la interpretación infantil que de repente toma un giro siniestro. La plasticidad y la estetización de las imágenes, combinada con la ambigüedad moral del relato, proporciona un excitante placer visual. Esto supone una de las características dominantes de la escenificación fotográfica que se centra en lo siniestro. La obra de arte es, en términos de significado narrativo, socialmente subversiva, y a la vez, visualmente atractiva y seductora.

Lo narrativo subyace en el corazón de los proyectos de Gaskell. Cada una de sus series se centra en una historia vagamente expresada (que puede ir desde un trabajo específico de ficción, un cuento extraño, a un recuerdo personal; puede incluso tratarse de una combinación de los tres), que se revela a través de una sucesión de visiones fragmentadas. Las imágenes construidas de esta artista encuentran sus raíces en los primeros tiempos de la fotografía, en las fantásticas imágenes de la niñez victoriana de Julia Margaret Cameron o Lewis Carroll. Asumiendo la naturaleza ficcional del medio, recientemente la fotografía escenificada parece haber vuelto a emerger como comentario punzante a una realidad cada vez más mediatizada. Las producciones de Gaskell, situándose en un estilo casi comercial, llevan más allá el debate entre la “verdad” construida de la narrativa en general, y de las imágenes fotográficas en particular.

Los últimos trabajos de Gaskell han evolucionado de ficciones específicas y reconocibles hacia la cuestión de cómo se construye y se estructura el “storytelling”. En la serie “Untitled” (2004) las escenas tienen lugar en un bosque que es, además, un bosque escenificado, pintado, fabricado. Aquí los jóvenes protagonistas deambulan dejándonos decidir si es que se han perdido, o si en realidad están escapando del destino inevitable de todo cuento: un final. De este modo, estas fotografías nos seducen, accediendo a nuestra emoción más simple y común: la *ansiedad*.

En algunos aspectos, hemos de relacionar las fotografías de **Nazif Topoçuoglu** con las fotografías de Anna Gaskell. Ambos artistas trabajan a través de las poses de los niños actores, haciendo referencia a cuestiones del proceso de transición que supone la adolescencia, con sus identidades confusas, sus misterios y sus terrenos menos conocidos y que en ocasiones resultan un tanto siniestros. Pero además, Topoçuoglu también emplea constantes referencias literarias, en su caso a autores “adultos” como Marcel Proust (como vemos en la obra “Proust Picture”, de la serie “Early Readers”, de 2001-2002) o Thomas Mann (en la fotografía “Death in Venice”, 2004). Y es que uno de los hilos subyacentes de su trabajo es la preocupación constante por el tiempo, la memoria y la pérdida. Por ello, el artista intenta reconstruir imágenes no del todo claras de un pasado idealizado.

Además de en los ejemplos anteriormente comentados, el mundo de los cuentos, y sus evocaciones y referencias a la infancia aparecen presentes o latentes en numerosos fotógrafos dramáticos como **Alfonso Brezmes** (con referencias explícitas a “Caperucita” o “Pulgarcito”; **Helena Segura-Torrella** en su serie “A través del espejo” (2008), con ambientes oníricos a modo de fantasías infantiles; **Eugenio Recuenco** (con un

sinnúmero de homenajes a “El Gato con Botas”, “Blancanieves”, “La Bella Durmiente”, “La Bella y la Bestia”, “La Princesa o el Guisante”, etc.); las variaciones acerca del cuento de Caperucita en “Mummy Knows Everything” (2005) de **Guillermo Mora**; las metamorfosis entre animales y humanos en los trabajos de **Maia Roger**...



Nazif Topoçueglu: “Death in Venice”, de la serie “Various” (2004-2005)



Nazif Topoçueglu: “Proust Picture”, de la serie “Early Readers” (2001-2002)

Los fotodramas actuales realizan variaciones del clásico “érase una vez” de la infancia ideal, y lo transforman en expresiones de fantasías, miedos y deseos suscitados por ideas de infancia en el mundo actual. Además, suponen frecuentemente brillantes intentos de expresar la indefinición de los recuerdos externos y los recuerdos del observador combinados.

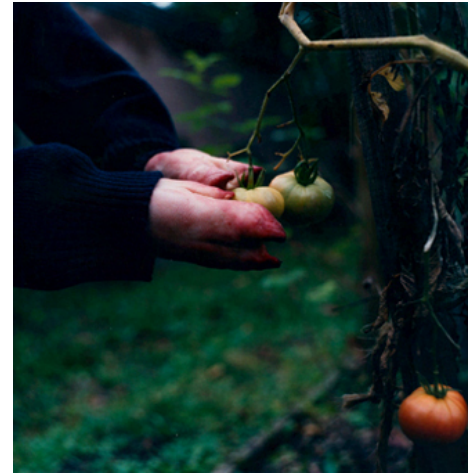
De alguna manera, las narrativas fotográficas actuales sugieren que la infancia no es una noción estable, y la “infancia ideal” está llena de fisuras. De las primeras escenificaciones infantiles de fotógrafos como Lewis Carroll o Julia Margaret Cameron a nuestros días, se ha dado una evidente transformación en la representación de niños y de los cuentos infantiles: hoy pueden ser representados como personajes siniestros, oblicuos, como objetos sexuales y como agentes conscientes de su fantasía sexual; también como permanentes investigadores de lo oculto (por ejemplo, en la serie “Sparrow Lane” de **Holly Andres**, es inevitable pensar en la malévola hermanita de la novela *Expiación*²⁵⁵, causante de un gran daño por algo que creyó haber visto).

²⁵⁵ McEWAN, Ian: *Expiación*, Anagrama, Barcelona, 2002.

En resumen, los fotodramas vuelven a los cuentos infantiles para elaborar unas representaciones de lo invisible, de las ansiedades existenciales contemporáneas en forma de amenazas susurradas, a veces de un modo más trágico, más grotesco, más poético o más irónico. A través de las escenificaciones fotográficas, se da forma a esperanzas y temores contemporáneos sobre el futuro, y contemplando las imágenes, se hace posible acceder a espacios nuevos de posibilidades aún no imaginadas.



Helena Segura-Torrella: "Fin del viaje", de la serie "A través del espejo" (2008)



Maïa Roger: "Untitled" (2003)

8.1.4. Con la propia fotografía: Instantáneas paradójicas

En la fotografía como arte se articulan bajo una misma coherencia narrativa los diversos usos que se le han dado al soporte. En efecto, a menudo vemos cómo los artistas también echan mano de diversas convenciones de la historia de la fotografía. Además, en la actualidad la fotografía se vale de distintas convenciones "de género" (paisajismo, retratos, bodegones, "street photography", fotografía documental, nocturnos...) para llegar en realidad a sitios bien distintos a través de puentes alegóricos, mensajes subliminales y simbólicos, y contenidos de compromiso social.

En este tipo de fotografía lo documental aparece siempre como una apariencia, como un recurso que precisamente explota la llamada "**documentalidad paradójica**" de lo fotográfico, de lo que parece "haber estado allí". Pero lo que realmente caracteriza a la fotografía posmoderna e hipermoderna es su potencial para el análisis, especialmente en lo referente a la crítica de la representación.

La fotografía actual puede funcionar como un modelo comunicativo que redefine la realidad partiendo de algo preexistente a su interés artístico. En relación a esto, Jeff Wall habla de una "mediación dramática" que enmascara, encubre un tiempo ficticio implícito en aquello que parece haber existido alguna vez, transgrediendo los límites de la representación. Esta estética no-espectacular no pretende, sin embargo, dejar indiferente al espectador, y éste de repente se descubre escudriñando entre lo aparentemente neutro, buscando aquel enigma que irremediabilmente lo atrae: la mera neutralidad exterior genera la inequívoca expectativa de un acontecimiento interior.

Por ejemplo, en las fotografías de la serie “Signs of a Struggle” (2003) de **Clare Strand**, vemos una evidente relación un género propiamente fotográfico, el de la fotografía criminal y forense, a modo de investigación visual de datos y de evidencias de delito. Esta serie de fotografías en blanco y negro está elaborada de acuerdo a convenciones del género, subvirtiendo de un modo perverso la utilidad y la eficacia del mismo, mientras invita al espectador a satisfacer una curiosidad mórbida a través de elementos ficticios en escenas manipuladas.

Sin un estilo fotográfico definido, Clare Strand adapta su proceso de trabajo a lo que determine el asunto que esté tratando. A través de su trabajo, la autora se apropia de convenciones fotográficas utilitarias existentes que se ajustan a sus temas. Las narrativas emergen como parte de un proceso en el que la autora profundiza en un tema, estudiando el papel que la fotografía tiene al respecto. Su pasión por la fotografía está condicionada por su interés en las utilidades del medio fotográfico, que en multitud de ocasiones son la fuente de la imagería fotográfica más rica. La apropiación de lo utilitario es evidente a través de las imágenes de Strand (tanto en las convenciones del retrato decimonónico en la serie “Gone Ashtray”, como en las aplicaciones forenses en “Signs of a Struggle”).

De muchas otras formas diferentes, los artistas fotodramáticos actuales desafían las convenciones de los géneros fotográficos tradicionales, pervirtiendo sus supuestas funciones como evidencia de hechos factuales o de situaciones y emociones en tiempo real, camuflándose bajo las apariencias de fotografías “de género”.

Un perfecto ejemplo de la utilización de géneros fotográficos tradicionales en la fotografía escenificada actual lo encontramos en una de las obras más celebradas de **Jeff Wall**: “Mimic” (1982). Se trata de una fotografía que representa una vía de trabajo que se abre en la fotografía escenificada desarrollándose hasta la actualidad, con fructíferos resultados.

En esta fotografía el escenario es una calle de Vancouver, lugar de nacimiento del artista y ciudad en la que vive y trabaja. En la imagen aparecen tres personas que caminan más o menos en dirección a la cámara. A la izquierda, un joven asiático, y a la derecha, una pareja de raza blanca-caucasiana. El hombre de la pareja, con el pelo y la barba desarreglados, va de la mano de una joven vestida con shorts, tacones y un top que muestra la cintura. La acción de la imagen consiste en un gesto de mímica (de ahí el título de la obra) en el cual el hombre de barba se lleva el dedo a su propio ojo, estirando el párpado en un gesto de burla a los ojos rasgados del hombre asiático.

La posición de las tres figuras es tan importante como las direcciones de sus miradas. Los tres parecen caminar casi a la vez, aunque la pareja está a punto de adelantar al hombre asiático. En el preciso momento en que pasan por su lado, el hombre de barba realiza ese gesto, mirando provocativamente al anterior, quien, a su vez, se da cuenta del gesto. La mujer parece no ser consciente de ese gesto hostil de su acompañante. La escena tiene una innegable tensión; hay algo intensamente cinemático en la imagen (parece parte de una narrativa más amplia), y a la vez, una sensación de estar ante un “momento decisivo”²⁵⁶, que diría Cartier Bresson.

²⁵⁶ Vid. BRESSON, Cartier: *The Decisive Moment*, Simon&Schuster, Nueva York, 1952.



Jeff Wall: "Mimic" (1982)

"Mimic" es un buen ejemplo de la labor de Jeff Wall (posteriormente continuada por otros muchos) como "pintor de la vida moderna". Fotografías como ésta muestran un evidente compromiso con asuntos sociales de la actualidad y del contexto del artista (potencialmente, también del espectador), en este caso, en relación al rechazo de "extranjeros" y a la humillación que repetidamente éstos sufren.

Esta obra cuidadosamente escenificada reelabora múltiples tradiciones y convenciones de la **"straight photography"**: la acción sucede en plena calle, y da la sensación de que las personas que aparecen en la imagen no son conscientes de que están siendo fotografiadas. El "momento decisivo" no lo es tal, sino que está deliberadamente construido y registrado una y otra vez hasta conseguir la imagen perfecta. Vemos cómo el encuadre refuerza esa idea de lo casual (la toma evidencia el movimiento, uno de los pies del hombre asiático aparece "cortado"...), haciendo más creíble la falsa autenticidad documental de la fotografía.

Russell Ferguson²⁵⁷, en relación a este trabajo de Wall, señala: “Consistente en una transparencia retroiluminada de más de seis pies de ancho, *Mimic* deliberadamente exagera el pequeño incidente que describe en la escala y presencia tradicionalmente asociada a la pintura más ambiciosa. Wall aclara que a pesar de su retórica anti-pictórica, la tradición de la fotografía callejera tiene, de hecho, un vocabulario específico lo suficiente establecido como para que él lo pueda usar además de otras tradiciones de representación, como la pintura histórica. “No estoy necesariamente interesado en diferentes asuntos en arte”, ha dicho Wall, “pero estoy interesado en diferentes tipos de imagen”. Parte de su mérito es permitir al espectador entender que la escena no es auténtica en el sentido tradicional de la fotografía callejera, y sin embargo al mismo tiempo aceptarlo como fundamentalmente verdadero, una doble consciencia no disponible en el documental directo”.

Jeff Wall echa mano de las convenciones de la “straight photography” y su “antiteatralidad” para llegar a un lugar diferente: recogiendo ese gesto ofensivo que ocurre casi de un modo automático e inconsciente, Wall, al re-esценificarlo y darle una escala monumental, lo hace “trascendente; lo convierte en un símbolo de los continuos “micro-gestos” automáticos y compulsivos que se suceden en la vida real y que son manifestación de un problema de escala mucho más amplia y universal. El propósito de esta estrategia es precisamente el volver consciente lo inconsciente, hacer lo anecdótico visible para el análisis.

La explotación que Wall hace de la apariencia de la “street photography” en “*Mimic*” conlleva una nueva concepción del género, de acuerdo al cual la estrategia tradicional de retratar personajes que no parecen ser conscientes de la cámara es reafirmada al mismo tiempo que la imagen misma proclama de un modo más o menos abierto su identidad como construcción artística (a nivel de *descripción*), y como imagen concebida para ser colgada en la pared y confrontar al espectador cara a cara (en un nivel de *artefactualidad*).

En numerosas ocasiones encontramos dentro de la fotografía escenificada y narrativa actual imágenes de una apariencia espontánea e inconsciente, *amateur*, subjetiva, cotidiana, que apenas nos hacen pensar que lo que muestran haya sido coreografiado para la cámara. Muchas veces, el uso de una técnica fotográfica aparentemente torpe, con enfoques borrosos, tomas movidas o encuadres extraños es una estrategia intencionada que aporta a la escena un tono determinado. De este modo se puede incluso plantear en el relato un punto de vista narrativo, una relación (ficticia) entre el narrador (el fotógrafo) y la historia (la falsa “instantánea”).

Contemporáneo de Jeff Wall, desde finales de los años 70 **Philip-Lorca DiCorcia** ha estado trabajando también con fotografías escenificadas en las que representa escenas con un aire de instantánea, en las que los personajes, en estados ensimismados, no parecen advertir que están siendo fotografiados.

En la fotografía titulada “Mario” (1978), DiCorcia parte de una escena que él mismo ve en algún momento: su hermano Mario abriendo la puerta de la nevera, hambriento, para ver qué puede comer. El asunto de esta fotografía, es, por tanto, puramente anecdótico y ordinario, pero sin embargo, la fotografía re-esценifica ese momento con una planeada meticulosidad (la cámara está puesta en un trípode, dentro de la nevera hay un flash que ilumina mejor la escena y que se dispara en el momento de la exposición, Mario está quieto, posando pacientemente...).

²⁵⁷ FERGUSON, Russell: “Open city: Possibilities of the Street”, en BROUGHER, Kerry/FERGUSON, Russell: *Open City: Street Photographs since 1950*, Oxford, Salford Quays, Bilbao, Washington, D.C., 2001, p. 16.



Philip-Lorca DiCorcia: "Mario" (1978)



Philip-Lorca DiCorcia: "Igor" (1987)

El resultado convierte un momento o incidente prosaico en un verdadero enigma: ¿Quién es ese hombre? ¿Qué está viendo en el interior de la nevera? Dentro de la fotografía, cualquier detalle se revela sospechoso para nuestro escrutinio, y atrae nuestra atención a ese drama inexplicable e inexplicable, invitándonos a adivinar y deducir cuestiones y problemas más trascendentales.

DiCorcia elabora delicadas articulaciones entre la escenificación fotográfica y la apariencia documental en otras obras, como "Max" (1983), "Auden and Emma" (1989) o "Teresa" (1990). En "Auden and Emma" la delicada iluminación, con la sombra del perro proyectada en la pared, y la mirada de éste dirigida hacia el fotógrafo son signos que nos hacen sospechar de la velada teatralidad de la imagen, por lo demás de una creíble apariencia de instantánea doméstica. Por otra parte, en la fotografía titulada "Igor" (1987), DiCorcia realiza un irónico homenaje a los "Subway Portraits" de Walker Evans, un clásico de la fotografía documental.

En los años noventa, Philip-Lorca DiCorcia experimenta también con elementos de la "Street photography", con un enfoque diferente. En fotografías como "Los Angeles" (1993), "New York" (1993), o "Naples" (1995), el artista captura a algún peatón que se aproxima a la cámara mientras camina por las calles de la ciudad. En esta serie DiCorcia no escenifica, pero prepara todo un sistema de iluminación que oculta a la vista inmediata, sincronizado a una señal de radio que el autor puede activar en cuanto ve a alguien interesante acercarse. El resultado de este sofisticado invento son unas fotografías de marcado efecto teatral, que parecen funcionar como comentarios acerca de la soledad en la vida contemporánea. En ellas se aísla (mediante de la iluminación dirigida) a un individuo en una calle abarrotada, mostrando la noción de alienación dentro de la metrópolis. En las fotografías, estos individuos remarcados se separan de sus alrededores, y parecen perderse dentro de ellos mismos, en un estado de introspección.

En la actualidad, son muchos los fotógrafos fotodramáticos que han seguido el camino de Wall o DiCorcia, y de otros precursores en la tarea de reconstruir elementos propios de géneros fotográficos no escenificados, como **Paul Seawright** (que en la serie "Sectarian Murder" realiza falsas tomas documentales de los lugares de crímenes realmente cometidos), o **Tina Barney** y **Larry Sultan** (con sus ambiguas instantáneas de relaciones familiares teatralizadas).



Philip-Lorca DiCorcia: "Los Angeles" (1993)



Sarah Pickering: "Insurance job", de la serie "Fire Scene" (2007)

Las fotografías de la serie "Fire Scene" (2007) de **Sarah Pickering** tienen una apariencia documental, a pesar de ser cuidadosamente escenificadas. En cada una de ellas se repite siempre un mismo hecho: una estancia que, por diferentes circunstancias, arde debido a un accidente. En parte similares a las fotografías de desastres que podemos ver en los periódicos, las fotografías de "Fire Scene" muestran escenarios domésticos prosaicos y sin aparentemente ningún interés. Pero en un segundo vistazo podemos analizar detalles, objetos y disposiciones, que, junto con los títulos de cada imagen, nos permiten deducir causas y efectos, atar cabos e imaginar cómo se ha producido cada accidente. Los escenarios cotidianos, los elementos anecdóticos, los encuadres aparentemente descuidados y la ausencia de gestos dramáticos o composiciones armónicas son factores que nos alejan de la sospecha de que estamos en realidad ante un artificio de representación.

Al igual que Sarah Pickering, **Kerry Skarbakka** también

trabaja con escenificaciones fotográficas con una apariencia fatídica del “momento desastroso”, en su caso, protagonizadas siempre por él mismo realizando acciones en las que cae, tropieza, se lanza al vacío en diversos contextos urbanos. Las representaciones de Skarbakka imitan a todo un género de instantáneas de “momentos decisivos” en los que parece justamente estar sucediendo el accidente. Los gestos precipitados que vemos en las imágenes de su serie “The Struggle to Right Oneself” se deben, en realidad, a verdaderas *performances* que el artista realiza para ser fotografiado, dejándose caer al vacío desde diferentes lugares.

En un primer vistazo, tenemos la sensación de estar ante una oportuna instantánea de los momentos dramáticos, pero en realidad se trata siempre de una falsa instantánea dramatizada, que hábilmente recurre a aquellas convenciones que solemos atribuir a las instantáneas (sensaciones de movimiento de la cámara, enfoque torpe, captura de un momento singular congelado en el tiempo...).



Kerry Skarbakka: “Untitled”, de la serie “The Struggle To Right Oneself”

Al igual que Skabarkka, **Teresa Hubbard** y **Alexander Birchler**, juegan con la capacidad de la fotografía para congelar momentos singulares, pero lo hacen en un proceso sofisticado de recreación de momentos aparentes a través de falsas instantáneas. Procedentes del campo de la performance, estos artistas llevan su trabajo en colaboración en dirección a la fotografía, que anteriormente usaban como herramienta documental de sus acciones. Plantean una relación indirecta con el medio fotográfico en muchos de sus trabajos, a la vez que beben de conceptos y modos de construcción narrativa del cine.

En series como “Falling Down” (1996), la sutilmente desconcertante cualidad de la ficción sirve de soporte de los métodos de construcción de las imágenes, evidenciando su contenido narrativo. En esta serie, compuesta por fotografías que muestran diferentes objetos cayéndose de las manos de los

personajes (una taza de té, dinero, una peluca, un cojín....), hay una referencia temática a la pérdida (mental) de control (físico). Estos momentos críticos en los que los objetos han caído ya de las manos pero en los que aún no han tocado el suelo aparecen congelados, apuntando a la capacidad de la fotografía para capturar el llamado medio-segundo decisivo. Estas fotografías monumentalizan esos momentos, y conectan con el espectador ofreciendo un tenso instante narrativo.

Sin embargo, estos incidentes son cuidadosamente reconstruidos: en primer lugar, los objetos son colgados con hilos y colocados en un fondo determinado, y luego, se escenifica el gesto apropiado para tales caídas supuestas. El punto de este trabajo no reside en ver cómo la fotografía captura un momento, sino precisamente lo contrario, como los propios artistas indican: “Nosotros queríamos descubrir cómo un momento podía capturar a la cámara”²⁵⁸. De este modo, dentro de estas foto-ficciones se cuestionan las características del medio, introduciendo arreglos pictóricos con reminiscencias de fotogramas de cine. “Falling Down” ofrece historias posibles a través de estos falsos “momentos congelados”, que el espectador está invitado a interpretar: cada uno de los objetos cuenta una historia empezada y que no ha finalizado.



Teresa Hubbard y Alexander Birchler: “Teacup”, de la serie “Falling Down” (1996)

Por otro lado, numerosos fotodramas se camuflan tras la apariencia de otro de los géneros fotográficos tradicionales, el de la **fotografía íntima o familiar**, la fotografía como documento de momentos personales sin mayor pretensión. Cuando Kodak populariza la fotografía como parte esencial de la vida diaria comienzan a aparecer publicaciones que ofrecen un tributo a la instantánea como fenómeno cultural y social, y a la vez, a la experiencia personal.

Generalmente tomamos fotografías de los momentos simbólicos de nuestra vida, especialmente de los momentos de especial significancia social o personal, momentos felices, momentos que queremos retener, emocional y visualmente. Estas situaciones que fotografiamos suelen representar eventos culturales, tales como lanzar arroz en una boda, soplar las velas de un pastel de cumpleaños, comer con la familia en

²⁵⁸ CATÁLOGO *Teresa Hubbard und Alexander Birchler, Slow Place*, Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel, 1997, p. 16 (traducción del alemán de Fiona Elliot).

Navidad... También marcan nuestros ritos o nuestra evolución (graduaciones de colegio o de universidad, nacimiento de un bebé, el primer paseo en bicicleta, etc.). Pero en general, lo que permanece siempre ausente en este tipo de imágenes es lo que consideramos demasiado intrascendente o tabú. Sólo se suele editar, en suma, los momentos positivos con los que intentamos demostrar continuamente lo felices que somos.



Larry Sultan: "My Mother Posing for Me" (1984)

Sin embargo, la fotografía artística amplía este registro de lo feliz o lo convencional, y, con la misma estética, ha continuado incluyendo en su práctica escenarios de tristeza, de disputas, adicciones, peleas, enfermedad. La llamada fotografía "íntima" supone una reconstitución de los subtextos de las instantáneas familiares, en las que generalmente podemos descubrir relaciones familiares y personales específicas subyacentes.

En este contexto y en relación a la fotografía artística, son ejemplares trabajos como los de Nan Goldin, Larry Clark, Richard Billingham, Alberto García-Alix o Wolfgang Tillmans. Estos artistas, que amplían el protocolo de lo fotografiable ofreciendo visiones fragmentadas e instantáneas de "vida", emplean la capacidad de la fotografía para documentar estados de ánimo y realidades muy personales, en general estrechamente ligados a ellos mismos y sus entornos. A través de estas "snapshots" (genuinas, no escenificadas), resulta posible leer historias personales o autobiográficas mucho más amplias, experimentando un determinado

sentido de empatía, angustia, rechazo o alegría compartida. En diversos fotodramas se explota cómo la separación de la instantánea de su narrativa original es un corte que nos empuja a mirar, convirtiendo un acto originalmente privado en un acto público, en un acto de fascinación. En efecto, comprobamos cómo imágenes en principio poco interesantes son capaces de ofrecer una experiencia que puede ser emocional, particular, en un flujo que puede ser de doble vida (nos puede encantar, horrorizar, aburrir...).

Sin embargo, en el caso de la fotografía fotodramática, hay una mediación entre el asunto que se trata y la aproximación al mismo que realiza el fotógrafo. A través de la escenificación, se recrean situaciones de aparente autenticidad e instantaneidad, para realizar una cuidada sugerencia de “fragmento de vida” susceptible de ser encadenado en una sucesión de acontecimientos previos y posteriores. Sin embargo, esto es ficticio: nada ha ocurrido antes ni después de la toma, y probablemente el protagonista de la escena tampoco es quien parece ser.



Frances Kearney: “Like Mother, Like Daughter, III” (2000)



Kelli Connell: “Maybe” (2006), de la serie “Double Life”

Las fotografías de la serie “Double Life” de **Kelli Connell** reflejan bien la capacidad del fotodrama para simular la experiencia de lo íntimo a través de escenificaciones protagonizadas por la propia artista, quien, a través del montaje digital, se desdobra en los dos miembros de una pareja de mujeres en situaciones de intimidad (a veces conflictiva). Con una estética no-espectacular, ciertamente basada en las fotografías de instantáneas o de (auto)retratos íntimos que evocan algunas fotografías de Nan Goldin, las escenas de Connell tienen el aspecto de instantáneas o recortes de vida.

En los *tableaux* naturalizados de Connell, el “yo mismo” físico se multiplica, se desmembra y finalmente se difumina. Aquí, el asunto que se trata (básicamente, el cuerpo que convoca su memoria) emerge como un constructo artificial. Esto crea un campo inestable e inquietante de representación: todo lo que es aparentemente creíble y que realmente nunca ocurrió.

En las fotografías de **Sharon Lockhart** percibimos un elegante equilibrio entre la precisión de la estructura de la imagen y la seducción visual. Suponen una evidencia de que las relaciones entre pasado y presente pueden ser una bella, complicada y productiva mentira, donde el doble registro de hecho y ficción está desestabilizado. Estas imágenes están estructuradas como actos de antropología y observación directa, pero su enfoque se revela un tanto incierto.

El hiperrealismo de Lockhart está construido rigurosamente como espacio donde interactúan el contrato tradicional con el espectador, tema, y artista. Su proyecto artístico nos habla de un sistema de relaciones entre personas, objetos, comunidades, subjetividades, ficciones, constructos, historia y presente. Estas correlaciones tienen lugar en un catálogo de momentos capturados en el que precisamente el exceso de detalles objetivos desafía de un modo un tanto irónico la frontera entre realidad y representación. Además, desafía las convenciones de los géneros tradicionales dentro del propio medio fotográfico del siglo XX (retrato, imágenes de tareas, bodegones, fotogramas, documentación de *performances*...).



Sharon Lockhart: "Audition Four, Kathleen and Max" (1994)

Los artistas, series fotográficas y obras anteriormente expuestas y comentadas, y agrupadas en unas determinadas categorías o campos con los que la fotografía se entrelaza han sido elegidos como ejemplos para ilustrar, desarrollar y entender cómo funcionan estas fusiones en la fotografía escenificada actual. No están todos los que son (una categorización completa sería una tarea imposible de llevar a cabo, dado que el objeto de estudio se halla en un momento de continuo crecimiento y desarrollo), pero sí son todos los que están. En general, resulta evidente el trasvase continuo entre categorías: en multitud de ocasiones encontramos relaciones entre dos o más disciplinas que se articulan con la fotografía, y en la categorización propuesta encontramos artistas que podrían ser intercambiados, si atendemos a diferentes aspectos en sus obras.

Por ejemplo, en fotografías como las de la serie que **Annie Leibovitz** realiza como reportaje de moda para la revista Vogue, encontramos que la escenificación fotográfica tiene un evidente componente literario, en este caso, relativo al cuento de "El Mago de Oz", pero también un elemento de referencia cinematográfica aún más notable, ya que tanto la factura de producción como la iconografía representada se refieren directamente a la película homónima de 1939 protagonizada por Judy Garland. De hecho, la protagonista que encarna a Dorothy en las fotografías de Leibovitz es la actriz hollywoodiense Keira Knightley. Y, rizando el rizo, encarnando a otros personajes de la historia, encontramos a artistas contemporáneos de la pintura y otras disciplinas, como John Currin, Jasper Johns, Jeff Koons, Francesco Clemente, y otros. Estas fotografías de Leibovitz suponen unos ejemplos claros de las posibilidades de multi-hibridación de la fotografía dramática con la moda, el arte contemporáneo, el cine, la literatura, y potencialmente, cualquier otra forma de expresión cultural o visual.

Por otra parte, también otros fotógrafos comentados en diferentes ocasiones en la presente investigación de tesis podrían ser encuadrados dentro de las diversas categorías con las que la fotografía se mezcla. Así, en el caso de **Erwin Olaf**, vemos cómo sus fotografías se caracterizan entre otras cosas por una producción visual altamente sofisticada, y una estilizada ambientación. Los referentes visuales de los que echa mano son muy variados, van desde imágenes de pornografía y de moda, hasta imágenes de la historia de la pintura, el pop o

el cine de autores como David Lynch, Alfred Hitchcock o Brian de Palma, o series televisivas como “Mad Men”.

Cualquiera que sea el valor que las ideas principales de muchos fotodramas tengan en relación a la fotografía, nunca podrán encajarse completamente en la historia de la fotografía, que es por su misma naturaleza, promiscua y pluralista en exceso.



Anne Leibovitz: “Actress Keira Knightly as Dorothy, John Currin as the Tin Man, Jasper Johns as the Lion and Brice Marden as the Scarecrow follow The Yellow Brick Road in “The Wizard of Oz” fashion story” (2005) (Originalmente fotografiado para “Vogue”)

8.2. LO NEOBARROCO

“Vocabulario del barroco: exuberancia, extravagancia, sinuosidad, exageración de las formas, rechazo de la línea recta, convulsión, retorcimiento, formas atormentadas, gesticulación, arte declamatorio, elementos en libertad, “formas que vuelan”, estallido del espacio, desequilibrio, disimetría, dinamismo diagonal, efecto de profundidad, evanescencia, juego de apariencias, ilusión óptica, trompe-l’oeil, profusión decorativa, arte del movimiento, arte recargado...” (Eugenio D’Ors)



Erwin Olaf: “Cyrano”, de la serie “De la Mar Theatre” (2010)

“Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del barroco. El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, *no sabe lo que quiere*”²⁵⁹.

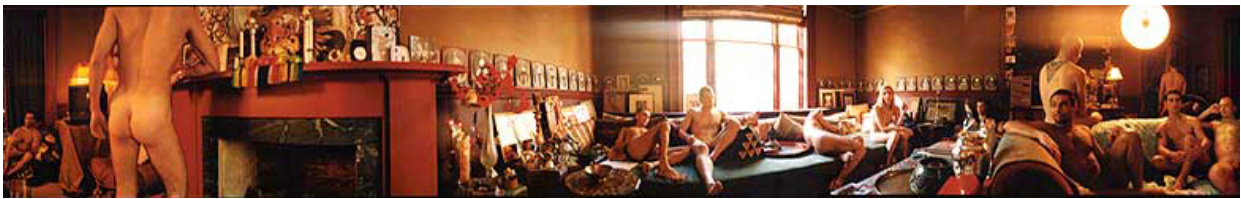
Una de las características destacadas que encontramos en los fotodramas actuales es la influencia de una economía barroca de la representación. A continuación definiremos el término y expondremos cuestiones y consideraciones en torno al concepto de “lo neobarroco”, además de analizar los modos en que éste se manifiesta en las propuestas fotográficas.

²⁵⁹ D’ORS, Eugenio: *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993, p. 33.

8.2.1. Consideraciones en torno a lo barroco y lo neobarroco

La crisis de la modernidad está relacionada, según Lyotard, con el descrédito ante las relatos que establecían la legitimidad y el lazo social. En el ocaso de la posmodernidad surge lo **“neobarroco”** como el signo que nos caracteriza. Omar Calabrese define el término como un vago “aire del tiempo” en el que el conocimiento y las formas se buscan a través de la pérdida de la integridad, de la globalidad, del orden.

Si bien la modernidad está asociada a los relatos ilustrado-emancipatorios, y la posmodernidad a la mutabilidad, a la intercambiabilidad de categorías y a la sociedad posindustrial, el neobarroco aparece como una lectura del presente en la que se apela a la historia como ejercicio retórico de intertextualidad extrema. El autor (el sujeto y autor) se reinventa constantemente, inscrito en una nueva ontología crítica, que deja aparte la grandilocuencia de lo macro-político y se ocupa de enfocar hacia lo microscópico del ser, del hombre. Debemos pensar el neobarroco no sólo como una escuela, sino como un estado, un ambiente, una condición, una circunstancia y una actitud. El concepto neobarroco intenta recuperar el trabajo de la subjetividad. Gilles Deleuze señala: “El barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo, y el sujeto, punto de vista, sujeto de enunciación”²⁶⁰.



Sam Taylor-Wood: “Five Revolutionary Seconds” (1997)

A continuación expondremos varias características propiamente barrocas que encontramos hoy, en un momento que podemos calificar de “neobarroco”:

-Rotura elástica de los lenguajes visuales

La estrategia narrativa barroca por excelencia es el *corte*, la ruptura, la pérdida de la integridad a través de, como señala Calabrese, la estética del detalle y del fragmento. Éstos coinciden en el uso de la *cita*, frecuentemente descontextualizada, que invita a pensar. En el barroco hay una contradicción continua entre la parte y el todo, y los significantes se hacen espesos, la suspensión y *lo indecible (lo inenarrable)* forman parte de la obra de arte, irremediamente. Tiene lugar un “rompimiento sintáctico del lenguaje visual”, que destroza el acontecer del relato ideo-estético, desmembrándolo y haciéndolo expansivo. Significados y significantes, teatralizaciones extremas, densidades, catarsis y recursos expresivos se desplazan de un lado a otro, a modo de *vasos comunicantes*. Hay una ruptura en los medios y géneros tradicionales del arte que da lugar a un arte combinatorio, híbrido.

-Manierismo

El barroco tiende hacia la obra u operación infinita, y apuesta por las maneras personales, por el *manierismo*; se ve el mundo a través de una estilística que entiende las cosas en tanto que figuraciones inscritas en un

²⁶⁰ DELEUZE, Gilles: *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 164.

código de representación. El manierismo altera el equilibrio jerárquico de la frase central subrayando lo marginal, buscando la sorpresa a través de lo que construye por derivación. Propone un arte *de referencias*, insistiendo en las particularidades.

-Artificialización

La característica principal del barroco es la seducción que produce el artificio, entendiendo el artificio como cuerpo retórico de una realidad más profunda; ésta es una cualidad definitoria del arte actual. Severo Sarduy define la *artificialización* (para él, junto con la parodia, uno de las estrategias fundamentales del barroco) como un fenómeno barroquizante que se da tras un forzoso proceso de sofisticación metalingüística, en una acción análoga de enmascaramiento y cobertura progresiva; una conjunción de analogías que transmuta y sustituye los significados originales del signo, para convertirlo (o travestirlo) en *signo barroco*. En este proceso, el código visual se vacía de su significado inicial y se re-codifica, haciéndose más espeso, más denso.

-Parodia

La *parodia*, según Severo Sarduy, sería la “presunta conducta carnavalesca del signo”, que se abre y se desdobra para acoger significados inter e intratextuales, capacitándolo para portar otra intensidad. Implica un sentido del humor autocrítico frente al espejo de las representaciones. La parodia en el barroco no deja de experimentar siempre alguna relación de afinidad o empatía con lo parodiado; requiere cierta capacidad para identificarse con ello, para acercarse a ello: implica una intimidad con este objeto, y, al alterar su voz, el espectador o lector no está nunca seguro del posicionamiento del sujeto en el ejercicio de representación.

En la parodia hay una relación de deseo y de ambivalencia, y la ironía llega a funcionar como una suerte de *coartada*. Acaso trate de crear lecturas estrictamente falsas, de llevar al límite el juego. Si la nuestra es la cultura del intertexto, es también, por tanto, una cultura neobarroca, jugando a las diferencias a través de las estrategias de citación: experimentamos el placer de la digresión, de la divagación, de los comentarios a pie de página, de lo oblicuo, del rodeo.

-Voluntad alegórica

Con la sociedad contemporánea desencajada y desilusionada, el arte replantea las estrategias de representación. Pueden reconocerse, efectivamente, rasgos barrocos en las estrategias del arte contemporáneo, que derivan en el denominado neobarroco. Como forma generalizada del discurso artístico, el neobarroco rinde homenaje a la duda, a la ambigüedad, la multiplicidad de sentido. La táctica en la producción de imágenes (por supuesto, también imágenes fotográficas) apuesta por la *alegoría*.

La imagen alegórica se produce mediante la apropiación de la imagen o del objeto por el artista, que lo convierte en otra cosa: añade otro significado, suplantando el significado anterior de la imagen al reproducirla en otro contexto y con otro fin. Estas nuevas imágenes crean una apariencia, un simulacro que promueve la amnesia del mundo visible, una vez más, alejándose de los significados supuestos. En el mundo actual la ubicuidad de los significados y el empleo de códigos hacen de la imagen un componente activo alegórico. Cualquier imagen puede ser potencialmente empujada hacia su límite, llevada más allá de sí, hasta decir “algo otro”.

Podemos considerar el **lenguaje neobarroco** como un conjunto de acciones, pasiones y estrategias particulares. A continuación expondremos algunas características específicas:

-Post-sentimentalismo

Omar Pascual-Castillo²⁶¹ señala que el neobarroco tiene un aura post-sentimental, esto es, un uso comedido de lo sentimental, una vez superado el estado catatónico del melodrama. En la actualidad proliferan obras que más allá de su apariencia fría, deshumanizada y tecnológica, sobrepasan su reduccionismo. En este “desbordamiento enunciativo” reside precisamente su barroquismo, ya que a veces las obras densifican su recurso formal, dotándolo de sentido, de *sentimientos*. Encontramos una capacidad en los objetos para condensar el sentido, a veces haciendo un uso “post-romántico” de elementos más propios del minimalismo. A veces sucede que las imágenes más reduccionistas son capaces de hablarnos del “drama de vivir”, sin necesidad de ser abiertamente descriptivas. Así, nos recuerdan lo importante que resulta poetizar (la metáfora es el estado del lenguaje por antonomasia del barroco).

-“Samplers”

Fernando Castro Flórez²⁶² habla del “*sampler*” como elemento característico de la práctica artística neobarroca. En un momento en el que las ideas de “montaje” y de “hibridación” dominan múltiples campos de la realidad, y en especial el arte contemporáneo, encontramos que el arte actual ya no es un arte del collage o del *patchwork* que actúe sobre fragmentos de lo real: es un arte que actúa en la misma trama o estructura de lo virtual, en las relaciones y en el conocimiento. En cierto modo, el artista emplea la estrategia del *sampler*, remezclando y reproduciendo obras incluso propias, apostando por el remake como estrategia creativa (este concepto lo desarrollaremos más en detalle en el apartado correspondiente).

-“Retombée”

Severo Sarduy²⁶³ llamó *retombée* a toda causalidad acrónica (causa y consecuencia sin sucesión temporal, sino en estricta coexistencia o bien precediendo, de forma extraña, la segunda a la primera, para llegar a la imagen de que ambas pueden intercambiarse). *Retombée* es también una semejanza o un parecido entre lo discontinuo; dos objetos distantes e independientes pueden de repente revelarse como análogos. Uno puede desempeñar la función de “doble” del otro, pero de forma que no hay ninguna jerarquía de valores entre copia y modelo.

-El enigma

El barroco no deja de proponer imágenes enigmáticas, alegorías a veces herméticas. La comunicación neobarroca gira en torno a algo oscuro, definida por el vacío de su secreto. Sin embargo, también podemos decir que la mejor forma de mantener algo oculto es dejándolo en su sitio (como ocurre en el fantástico relato de “La carta robada”²⁶⁴, de Edgar Allan Poe), ante los ojos de todos los que no le van a prestar atención porque sospecharán que lo importante siempre está escondido a nuestra mirada. A veces, ese objeto que se quiere ocultar se coloca, para ello, en su lugar correspondiente, cotidiano, desatendido.

²⁶¹ PASCUAL-CASTILLO, Omar: “Rizar el rizo (y por qué no Prácticas Neo-Barrocas Contemporáneas: unas notas)”, en *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello* (exposición), comisarios: F. Javier Panera Cuevas, Paco Barragán, Omar-Pascual Castillo, Domus Artium 2002 (DA2), Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2007, pp. 376-392.

²⁶² CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Tribulaciones y lección de sombras (Citas y pensamientos deshilachados sobre el barroco que no cesa)”, en *Barrocos y Neobarrocos (Op. cit.)*, pp. 233-250.

²⁶³ SARDUY, Severo: “Nueva estabilidad”, en *Ensayos generales sobre el Barroco*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 35.

²⁶⁴ Vid. POE, Edgar Allan: “La carta robada” (1844), en *Cuentos I*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 514-534.

El enigma puede ser una de las formas en que se puede dar la verdad. Tal vez no interesa ya tanto la ontología del secreto (la estrategia de verdad) como su capacidad de persuasión. Los enigmas constantemente defraudan nuestras expectativas de misterio, ya que se soluciona justo cuando se demuestra que el enigma sólo existía en su apariencia...El hermetismo, lo críptico, es una forma de resistirse a la renuncia al pensamiento que hay en la contemporaneidad, de renuncia a lo poético.

-Lo sublime particular

El neobarroco trabaja en una “desublimación de lo sublime”, penetrando en lo que Rosenkranz²⁶⁵ ha llamado “el infierno de lo bello”. Tal vez el arte tiene la capacidad de reelaborar ciertos pensamientos complicados acerca de lo espantoso o lo absurdo de nuestra existencia, convirtiéndolos en representaciones con las que podemos vivir: éstas serían las representaciones de lo sublime.

Nos encontramos con que no nos ha quedado más remedio que vivir en lo inhóspito, en lo extraño, en lo siniestro (lo *unheimlich*). Esta condición nos obliga a convivir con una dualidad monstruosa, con el desgarramiento del hogar, y la emergencia de lo angustioso o lo espectral asociados a eso siniestro. Esto es uno de los destinos radicales de los relatos fotográficos; estamos obligados a pensar lo descomunal, lo que nos sobrepasa.

-Lo inacabado

En el barroco hay una tendencia constante a lo inacabado, a lo infinito, un visible gusto por la imperfección. Encontramos un placer en la deriva, en perdernos en detalles para nunca terminar el conjunto, y las puestas en escena siempre tienen una tendencia nihilista que nos induce a aceptar el desengaño. En el barroco lo principal es subvertir los límites, tender al teatro universal, en un sentido de continuidad, de tensión conjunta que persigue una unidad puntual, conceptual.

El mundo conceptual barroco renuncia a la armonía clasicista, y prefiere las escisiones, los fragmentos dispares, el sufrimiento como espectáculo, ofreciendo espejos peculiares de lo oscuro de cada uno. José Luis Brea apunta que “no se trata ya, pues, de un barroco de las simetrías puras, implacables, de bucles circulares e infinitos, sino de un barroco delirante, manierizado, aberrante, cuajado de accidentes y anexactitud, abierto en espirales excéntricas, que multiplica exponencialmente sus escenas, liquidando todo exterior”²⁶⁶.

-Artificio y espectáculo

Otro rasgo característico del relato neobarroco es el grado de virtuosismo técnico y artístico, que implica un gusto por la exuberancia y por el espectáculo. El barroco, a diferencia de los sistemas clásicos, se resiste a respetar los límites del armazón. En el caso de los espacios narrativos, podríamos hablar de las formas narrativas clásicas (en relación a la continuidad, la linealidad y los principios y finales) como pertenecientes a los límites de este armazón. En el neobarroco encontramos que este armazón se rompe, se perfora; los principios y fines se ocultan, y la mirada del espectador se ve “condenada” a lo enigmático y a un potencial infinito en tanto que muestra diferentes direcciones de interpretación (frecuentemente, a modo de laberinto).

²⁶⁵ Vid. ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo* (1853), Julio Ollero, Madrid, 1992 (edición y traducción de Miguel Salmerón).

²⁶⁶ BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, col. Metrópolis, Madrid 1991, p. 28.

Las formas cerradas dan paso a estructuras abiertas y a un centro que se desplaza constantemente, en expansión. Hay en las estructuras una tendencia a las narrativas en forma de series, secuelas y *precuelas*, que se mezclan y se dejan contaminar por otras formas mediáticas. El espectador neobarroco es invitado a una participación activa en un juego de autorreflexión acerca del artificio de la obra de arte. Los engaños espaciales encierran un deseo de evocar estados trascendentes que amplifican la experiencia de la ilusión del espectador. El virtuosismo descarado persigue una cierta “estética del asombro” que demuestra una evidente herencia barroca.

-Policentrismo e intertexto

El sistema policéntrico es capaz de extender hasta el infinito los universos narrativos. Pero en la lógica neobarroca emergente es importante la racionalidad económica. Vivimos en una cultura fascinada por la serie, la reproducción y la copia. En nuestra época, época de la conglomeración y de la industria del entretenimiento, se da un fenómeno de integración horizontal de estrategias prestigiosas de la industria cinematográfica y televisiva. En este momento adquiere importancia la producción de obras de una fuerte lógica intertextual, en las que el “significado” se basa en un público capaz de atravesar varios textos para dar coherencia a una pieza plagada de referencias y alusiones intertextuales.

Angela Ndalianis escribe:

“El policentrismo de la serie persiste, pero ahora son las propias alusiones intertextuales las que van deslizándose seductoramente al público hacia series de pasillos neobarrocos y laberínticos que exigen que nosotros, mediante la interpretación, pongamos orden en el caos. Al igual que la estructura monádica propuesta por el filósofo barroco Gottfried Leibniz, y los “pliegues” barrocos descritos por Deleuze, cada unidad (tanto en forma de una serie, como de una alusión específica o de un formato mediático distinto) depende de otras mónadas: una serie se repliega dentro de otra, y después en otra más; una alusión lleva a un camino fuera del “texto”, y después encuentra su camino de vuelta hacia una interpretación afectiva; o un medio conecta con fluidez con otro basándose en la compleja interconexión del sistema como conjunto. Las series de mónadas dan lugar a una unidad, y las series de pliegues construyen un laberinto enrollado y se invita de forma tentadora al público a explorarlo. No obstante, el barroco y el neobarroco difieren de un modo significativo. La tecnología digital, especialmente tal y como se utiliza en los juegos de ordenador, ha creado más laberintos literales para que los atraviesen los jugadores. Resaltando una crisis en las formas tradicionales de la interpretación sintomática, la naturaleza multilineal de los espacios de juego sugiere que nuestros modos de interpretación necesitan reflejar una multiplicidad igualmente neobarroca”²⁶⁷.

²⁶⁷ NDALIANIS, Angela: “Estética neobarroca y entretenimiento contemporáneo”, en el catálogo *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello* (exposición), comisarios: F. Javier Panera Cuevas, Paco Barragán, Omar-Pascual Castillo, Domus Artium 2002 (DA2), Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2007, p. 358.

8.2.2. La alegoría o lo “algo otro”: Problemática de enunciación y recepción

8.2.2.1. El concepto de alegoría

“Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas”
(Walter Benjamin).

El concepto de **alegoría**, tan propiamente barroco, es un concepto complejo, problemático, y difícil de definir, que hoy vuelve a tener una vigencia especial en el ámbito de la representación figurativa en general y de la fotografía escenificada en particular, en especial en la tipología “fotodramática” de la que se ocupa esta investigación.

La alegoría es un lugar de cruce entre dos o más escrituras, un horizonte intertextual. Como alegorías, imágenes funcionan como jeroglíficos, y los textos como pictogramas: ni lo que la imagen muestra ni lo que el texto enuncia es algo fijado, sino que sus significados se verán afectados por transformaciones potenciales de su contexto y su recepción. Cualquier objeto, llevado hasta el límite y más allá de sí, puede potencialmente decir *algo otro*.

En una economía de la representación barroca se puede decir que todo lenguaje está dominado por lo alegórico como forma general de representación. La posmodernidad no pone entre paréntesis ni suspende el referente, sino que trabaja problematizando la actividad de referencia. La lectura de la imagen se convierte en una especie de trabajo de “bricolage”, en tanto que debemos trabajar cortando, ensamblando materiales previamente existentes, discontinuos o heterogéneos.

La alegoría tiende inconscientemente hacia lo fragmentario o lo incompleto, y está relacionada con una idea de “ruina romántica”. Martin Heidegger, en “El origen de la Obra de Arte”, habla de la obra de arte como alegoría: “La obra de arte es en verdad una cosa, pero dice algo otro de lo que es mera cosa, *allo agorenei*. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría”²⁶⁸. Y también apunta: “La obra de arte hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es *alegoría*. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego *symbollein*. La obra es *símbolo*. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace tiempo la caracterización de la obra de arte”²⁶⁹.

Durante mucho tiempo ha existido un rechazo a la inteligencia alegórica del hecho artístico, en parte desde el lado del formalismo modernista, y por otra parte, desde el historicismo que encontraba en la alegoría un dispositivo que despistaba los procesos de sucesión (se acusaba a la alegoría de tener un carácter melancólico, y de extraviar el sentido de las cosas sin una dirección clara).

Hoy, por el contrario, existe un impulso alegórico: el mundo actual está saturado de signos y de escrituras que se superponen, y se saturan de significados que proliferan pero que no se organizan conforme a ningún orden de verticalidad. José Luis Brea comenta que en la cultura del hiperconsumo y la sobreabundancia, caracterizada entre otras cosas por la opulencia de las sociedades de la comunicación, la multiplicación de las

²⁶⁸ HEIDEGGER, Martin, “El origen de la Obra de Arte” (1936), en *Arte y Poesía*, FCE, México, 1985, p. 40.

²⁶⁹ *Ibid*, p. 41.

estrategias de simulación, y el triunfo del artificio, vuelve el barroco y el proceso alegórico de representación. Hoy el panorama de la representación parece, en efecto, haberse *alegorizado*, afectando esto a todo lo que ocurre en su escena: vivimos en un mundo plagado de una multitud de actos y objetos capaces siempre de *otra significancia* en el acto de su consumo.

Mientras Donald Judd hablaba de “objetos específicos”²⁷⁰, Brea habla de “objetos inespecíficos” como propios del pensamiento alegórico. Estos objetos son oblicuos, intertextuales, se leen a través de otros objetos (imágenes o textos). Esta condición oblicua sólo se resolverá (y no definitivamente) en del lado del receptor, en lo que Brea llama una “suspensión cautelar”: hay un corte, una interrupción en la comunicación. En los “objetos inespecíficos” la relación de representación se quiebra, pero en vez de anular la significación del objeto (de la imagen), la multiplica y la expande en diferentes direcciones que se entrecruzan, descentrándolo.

La alegoría y la significancia neobarroca condenan a la “significancia abierta”, apostando por una complejidad y un rodeo ante el sentido. En la alegoría, la significancia flota a la deriva, los significados no son fijos, sino que parecen estar en perpetua fuga, en una potencial excentricidad. El papel del espectador se hace indispensable, ya que la apariencia alegórica supone una configuración de un sentido volátil que ha de ser fijado de alguna manera. No hay sentido, sino intertextualidad; aquello “otro” que la alegoría enuncia ha de ser puesto por el espectador, en última instancia.

El neobarroco supone un contrapunto crítico ante el establecimiento de un orden del discurso con respecto a la generalización de una forma de representación específica en nuestra época, y permite recuperar un claroscuro que define la situación vital post-hiper-moderna. El pensamiento contemporáneo sobre la idea moderna de alegoría tiene su origen en la investigación de Benjamin sobre el drama barroco alemán²⁷¹. Aquí se invierte la valoración que se tenía la alegoría, anteriormente una figura denostada, y se transforma su mismo concepto. Benjamin critica la asociación de la alegoría con el símbolo profano en el romanticismo, que establecía que la alegoría era una mera ilustración de un concepto abstracto mediante un objeto particular.

En el barroco, sin embargo, se rescata una auténtica noción de lo alegórico, y Benjamin reconoce la potencia de la alegoría situándola en el subjetivismo idealista, y diferenciándola de la idea de símbolo. Para Benjamin, el símbolo está relacionado con el instante, el instante estático, el tiempo detenido. Por el contrario, en la alegoría la relación se establece con la duración, con el transcurso y el desarrollo en un tiempo, difiriendo (en una idea próxima a la del término *différance*²⁷² de Derrida). Benjamin señala que la alegoría “no está exenta de una dialéctica interior, y la calma contemplativa con que se sumerge en el abismo que se abre entre el ser

²⁷⁰ El texto “Specific Objects”, incluido en *Complete Writings 1975-86*, Van Abbemuseum Eindhoven, 1987), Donald Judd habla del minimalismo como movimiento que renuncia al “ilusionismo” inevitable de las obras bidimensionales, y que se desmarca de la función representacional, al carecer de referentes.

²⁷¹ Vid. BENJAMIN, Walter, *Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1991.

²⁷² La *différance*, término propuesto por Jacques Derrida que suena igual que la palabra francesa *différence* (diferencia). El verbo francés *différer* significa tanto “posponer” como “diferenciar”. En su ensayo “Différance”, conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968, señala que este término evoca varias características de la producción de significado textual. El primero de ellos es el “diferimiento”, ya que ni palabras ni símbolos pueden nunca resumir totalmente lo que significan, y sólo pueden ser definidos mediante otras palabras de las que difieren. Así, el significado siempre es pospuesto o “diferido” en una cadena interminable de signos significadores.

figurado y la significación no tiene nada de la suficiencia desapasionada aneja a la intención del símbolo”²⁷³. Por tanto, la alegoría sucede, se despliega en su amplitud, y es problemática, a veces violenta, mutable, y con el espesor de lo que ha de durar en el tiempo. Además, Benjamin también define la alegoría moderna en relación a su carácter hermético (como una visualidad no pronunciable). Para el autor, la alegoría tiene una doble naturaleza (convención y expresión, por naturaleza antagónicas), que se ha de resolver mediante la dialéctica. La convención que genera la alegoría es siempre secreta, y la expresión es pública: es lo que se percibe externamente (apariencia). De esta antítesis surge la tensión de significado: la alegoría presume de su abundancia de significados, siempre oponiéndose a la unidad del significado, y apostando por el “excéntrico entrelazamiento de las significaciones”.

José Luis Brea explica el funcionamiento de la alegoría: “Despojamiento y recarga del sentido constituyen entonces el ciclo de la alegoresis: despojamiento del sentido primero y desviación de la carga de significancia en una dirección indeterminada, abierta, polívoca, manteniendo un rango de pura virtualidad irresuelta capaz de estallar y desembocar en direcciones de reposo diversas”²⁷⁴.

La imagen alegórica se convierte en un texto, en una especie de lenguaje de signos que podemos tratar de descifrar, pero que no podemos pronunciar. No siempre tenemos una memoria asociativa o convención con que podamos relacionar lo que en la imagen se nos muestra. Las cosas que aparecen, por ejemplo, en una fotografía alegórica, se parecen de forma asombrosa, en efecto, a las cosas que conocemos, gracias al “efecto realidad” del medio. Pero hay algo, sin embargo, “presignificante”, un fondo oscuro y ambiguo para el que todavía no tenemos ninguna equivalencia.

Paul de Man²⁷⁵ esclarece la alegoría a través de cuatro caracteres: el primero está relacionado con la distancia que se da en la alegoría entre el significante y aquello que éste porta, negando la inmediatez de la unión esencial de signo y significado que se pretende en el símbolo. El segundo, remite a las “pretensiones globales que quieran asignársele al texto desde afuera”²⁷⁶. El tercero, al carácter temporal de la alegoría, y el cuarto, se refiere al carácter reflexivo que conlleva la alegoría y su estructura metalingüística: la alegoría es una forma reflexiva de conocimiento, en tanto que nosotros nos preguntamos qué es la significación, cuando leemos o miramos la imagen y pensamos qué es lo que nos dice la imagen y cómo nos lo dice.

En el pensamiento contemporáneo se ha hecho inevitable el enunciado alegórico; una vez liberados de las ataduras de lo simbólico, se hace posible expresar una libertad de pensamiento a través del recurso alegórico, el cual permite formalizar un contenido que es radicalmente “otro”: este contenido se expresa de una forma fragmentaria, indirecta, problemática, oscura. La estructura de la alegoría se basa, entonces, en el descentramiento del objeto respecto a sí mismo. Y eso “otro” que la obra de arte enuncia es puesto, precisamente, por el espectador.

²⁷³ BENJAMIN, Walter, *Op. cit.*, p.158.

²⁷⁴ BREA, José Luis: *Noli me Legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y las alegorías de la ilegibilidad*, edición en PDF como copia de autor para descarga libre en joseluisbrea.net/ediciones_cc/noli.pdf, Publicada en Diciembre 2009 bajo licencia de Creative Commons, p. 42 (ref. agosto 2010).

²⁷⁵ De MAN, Paul: *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, 1990.

²⁷⁶ De MAN, Paul, *Op. cit.* p. 80.

8.2.2.2. La alegoría en la fotografía construida

La alegoría permite decir “algo otro”: las fracturas del significante articulan la emergencia de un sentido “otro”, teniendo lugar de este modo un *efecto barroco*, de suspensión de la enunciación. Hoy la cuestión barroca sigue más vigente que nunca, también en el terreno de la representación fotográfica.

Para Craig Owens la alegoría es una actitud a la vez que una técnica, una percepción a la vez que un procedimiento²⁷⁷. La alegoría se ve inclinada hacia lo fragmentario, lo imperfecto y lo incompleto (como las ruinas con las que la comparaba Benjamin). Owens destaca el potencial alegórico de la fotografía. Según Owens él, el medio sería alegórico porque representa nuestro deseo de fijar lo transitorio, lo efímero, en una imagen quieta y estable, pero que sin embargo es tan sólo un fragmento, y por tanto, arbitrario y contingente.

La alegoría es una unión incómoda entre el objeto material y el objeto trascendente, una relación entre apariencia y esencia. En la fotografía construida es especialmente notable este impulso alegórico neobarroco; ella parece encarnar el nuevo matrimonio entre poesía e imagen. La naturaleza de la poesía como expresión de lo particular, tiene reminiscencias de muchas teorías actuales de fotografía, desde Sontag a Barthes, en las que la imagen fotográfica se considera un momento capturado, un instante particular congelado. En estas teorías la fotografía es un procedimiento mecánico de reproducción de algo particular y específico: la fotografía existe como registro, es una representación física de un mundo físico.

Una fotografía existe como presencia física y representación de una situación física previa (una otredad), y su materialidad existe fuera de su materialidad inicial (fuera de su otredad inicial). La dependencia de la fotografía de una situación material enfatiza su relación con la mimesis. Pero esto no sería poesía, sino un pálido símil con el original, frecuentemente funcionando como *memento* de algo que existió.

Sin embargo, cuanto más construida es la fotografía (y es menos, por tanto, un momento “capturado”), mayor es su propia materialidad, su propia otredad. En estos casos, el fotógrafo no descubre mediante la cámara una situación física, sino que la construye, sin antecedentes previos: la fotografía escenificada ya no es un algo particular, sino una otredad. Y la otredad es la construcción básica de la alegoría. El *tableau* utiliza dispositivos de entre un *stock* de imágenes físicas para fabricar una expresión, uniendo varios materiales o figuras. De esa síntesis surge la alegoría, que constituye una especie de puzzle que ha de ser construido y descifrado.

En el momento en que se disponen los elementos en la construcción de los fotodramas, surge la cuestión de la correspondencia entre los objetos físicos elegidos y la intención de transmitir una problemática concreta. Es decir, surge una tensión en el proceso de configuración de la imagen y de su posibilidad de comunicación, una dialéctica entre convención y expresión.

En cierto modo, una descripción fotográfica alegórica exitosa ha de desvelar alguna vía novedosa, pero como forma fotográfica, esta alegoría emplea un lenguaje específico, una artificialidad: hay una relación convencional entre el objeto, y la transmisión insiste en el diseño de una imagen que exprese el significado

²⁷⁷ OWENS, Craig: “El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo”, en Revista “Atlántica” Nº1, Las Palmas de Gran Canaria, Mayo 1991, pp. 32-40.

elegido en unos cuantos signos concisos. La alegoría, al contrario que el símbolo, no es unitaria, sino que es una idea diferente de ella misma, e implica una tensión dialéctica entre percepción y significado. Frente a la estabilidad y la auto-contención del símbolo, la alegoría es móvil, dramática, sujeta al tiempo. Mirar una fotografía escenificada implica transitar a través de una serie de acciones que representan una determinada lógica, una interpretación que depende del razonamiento humano: el objeto se vuelve alegórico sólo para el receptor con intelecto.

Los *tableaux* fotográficos actuales son capaces de incrustar lo abstracto en lo físico y concreto, trabajando en áreas donde lo descrito en la imagen puede conectar con pensamientos humanos, y la alegoría en la fotografía contemporánea presenta una condición marcadamente oblicua e intertextual. Las fotografías alegóricas sólo se resuelven del lado del espectador, y aún así, nunca definitivamente.

El fotodrama no aspira a crear una imagen naturalista del mundo, sino que explota su sentido de artificialidad, su otredad. Demanda siempre algún tipo de análisis, y no espera complacer al espectador, sino provocarle algún tipo de pregunta, despertar su curiosidad, aportarle algún tipo de conocimiento de lo general a través de lo particular.

Como ejemplo de práctica alegórica en la fotografía actual, es especialmente significativo el aporte que **Jeff Wall** realiza en su proyecto, en relación al uso de paráfrasis de arte como alegorías contemporáneas. Jeff Wall utiliza muchas de sus obras una compleja estrategia que hace su trabajo especialmente sofisticado, atractivo y fascinante. En múltiples ejemplos como *The Storyteller*”, *“A sudden gust of wind (after Hokusai)”*, *“A fight on the sidewalk”*, o *“Picture for women”*, el artista utiliza una herramienta artística relacionada con la teoría del arte, las paráfrasis de arte famosas, que apelan a fragmentos de la memoria colectiva, influenciando así la memoria subjetiva del espectador (esta estrategia se desarrollará mas extensamente en la práctica del “remake”).

Las fotografías de Wall hacen visibles cosas o seres que se parecen a otros que podemos haber visto en un mundo dado en uno otro momento, en un lugar u otro. Sin embargo, estas imágenes no son meras copias, no son, en su cualidad fotográfica, simulacros especulares en apariencia. Están completamente transformados, y con ello generan experiencia. Wall, expresando respeto por la imagen original, la restaura con diferentes componentes y significados, subrayando su presencia de artista al traducir el objeto extranjero a su propio idioma visual y hacer real algo del pasado en el contexto del presente, en un juego sutil entre memoria consciente e inconsciente.

En cierto modo, Wall construye a la manera de *“dèjà-vu”*, y en sus imágenes siempre hay algún elemento que es como algo al final de la mente, que no se sabe por anticipado pero que se vuelve reconocible cuando realmente se experimenta: encontramos detalles, elementos desconectados sin un antes ni un después, que actúan como flashes para la memoria. Lo que hace Wall es descubrir estratos de las imágenes originales (esto nos remite a Barthes otra vez, para quien el tipo o “mito” cultural es un compuesto de signos).

Los cuadros de Wall a menudo re-presentan tipos o estereotipos de una forma que consigue “subvertir las mitologías”. Pero el autor no se limita a desmitificar, sino que “convulsiona” también el propio signo, cambia el mismo objeto, lo cual sería el imperativo del arte posmoderno. Este modo de arte se daría en una red de referencias, no necesariamente localizadas en ninguna forma o lugar concreto.



Jeff Wall: "A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)" (1993)



Katsushika Hokusai: "A Sudden Gust fo Wind" (xilografía coloreada del siglo XIX)

Esta forma de arte tiene naturaleza *alegórica*, en tanto que se aprovecha de la distancia que separa al significante del significado. La alegoría implica un lugar de cruce entre dos (o más) escrituras, y la estrategia enunciativa de Wall es capaz de activar la producción de significación en una dirección oblicuamente alegórica, de alguna manera, interrumpida por otro plano de realidad.

Wall combina diferentes realidades (culturales, sociales, subjetivas) que continuamente se solapan, facilitando la experimentación orientada al suspenso de la literalidad enunciativa. Esto confiere un especial espesor a algunas de sus obras, ejemplos de la compleja configuración de las economías contemporáneas de la representación, la escena barroca y el proceso alegórico en su arquitectura transparentada, que se insinúa con una “intensidad invisible” en lo que respecta a los códigos clásicos.



Jeff Wall: “The Destroyed Room” (1978)

La audiencia a la que se dirige cada trabajo de Wall es diferente, al igual que cada imagen desarrolla su propio programa específico en la escala de credibilidad. Pero el objetivo principal está siempre relacionado con la creación de una especie de crisis de identidad en el espectador. Para ello, Wall establece una serie de identificaciones, que pueden provocar un re-conocimiento, des-conocimiento, identificación, des-identificación, re-identificación en la que la audiencia continuamente se descompone, se fractura y se recompone con ella misma. Según las palabras del autor, para Wall²⁷⁸ “una imagen exitosa es una fuente de placer, y creo que es el placer experimentado en el arte el que hace posible cualquier reflexión crítica sobre

²⁷⁸ WALL, Jeff: “About making landscapes”, en *Landscapes and other pictures* (concepto de exposición y catálogo, Gijs Van Tuijl y Jeff Wall, editado por Annelie Lütgens) Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern/ Ruit: Cantz, 1996, p. 10.

su asunto-materia o su forma. Este placer es un momento afirmativo fantasma, en el que el patrón de desarrollo o establecimiento se experimenta como si la gente no lo supiera realmente”.

En “The Destroyed Room” (1978), Wall parte de la pintura de Delacroix titulada “La muerte del Sardanápalo” (1827) y construye una alegoría del fracaso del individuo contemporáneo. La imagen describe un panel iluminado fijado a un escaparate al nivel de la calle de una galería de Vancouver: es la desolación inesperada donde debía haber sólo una ilusión momentánea y tranquilizadora. La mitología descarnada y violenta que representa la pintura de Delacroix se resume en una estudiada abstracción que contiene el pensamiento baudelairiano del “pintor de la vida moderna”²⁷⁹: Wall cuenta una historia paralela a la de Delacroix pero la construye en un escenario contemporáneo y doméstico.

En la imagen, parecemos estar ante una historia de tensiones domésticas que han explotado en un arrebato de ira, indeterminado. Pero lo que vemos parece ser la escena final del suceso, una vez los personajes han desaparecido de la escena. Lo que vemos es una *ruina*, los restos caóticos que han quedado al final: prácticamente todo lo que aparece en escena está roto, destartado, tirado por el suelo. Todo menos la pequeña figura de una bailarina, que mantiene un simbólico equilibrio encima de una cómoda. Hay un extraño equilibrio entre el caos y la quietud: la naturaleza de la fotografía y la ausencia de cualquier tipo de acción o figuras humanas proporciona un sentido de suspensión y fijeza, y sin embargo, la caótica dispersión de color y objetos crea un patrón de energía asociada al recuerdo de un pasado reciente en la historia.

Wall se sitúa inteligentemente en la frontera de la fotografía con la pintura: es un fotógrafo en tanto que toma fotografías, registrando visiones reales. Pero también encaja en una tradición de la construcción de imágenes asociada más tradicionalmente a la pintura. De este modo, el autor propone una imagen que encierra una contradicción, y que resulta críptica. El espectador ha de leer sus signos visibles, y dar un rodeo en el proceso de aportación de sentido a la imagen.

Hasta cierto punto, Jeff Wall permite al espectador mirar a través de un agujero por el que fisga de un interior (unas veces literalmente, otras veces en sentido figurado) privado. Ante cada trabajo, el espectador es invitado, obligado, incluso, a reconstruir mentalmente un proceso compositivo específico que deriva en varios grados de algo visto, y se antepone a cualquier técnica estándar en favor de un juego sutil y oblicuo de la credibilidad de la imagen fotográfica.

8.2.3. El neobarroco fotodramático actual. Particularidades y artistas

En su libro *La era neobarroca*²⁷⁹, Omar Calabrese intenta deducir unas cualidades o síntomas que definan el carácter de nuestra época, la llamada época “neobarroca”. Ante este problema, surgen las preguntas sobre la posibilidad de encontrar un carácter que defina un momento como el actual. Si el carácter de una época depende, en gran medida, de un punto de vista o de reglas que engloben ciertos aspectos, debemos deducir que no habrá un solo carácter, sino varios, que además pueden convivir entre sí. Sin embargo, Calabrese establece que es posible encontrar “formas comunes” en fenómenos que en principio no tienen ninguna

²⁷⁹ CALABRESE, Omar: *La era neobarroca* (1987), Cátedra, col. Signo e Imagen, Madrid, 1999.

relación entre sí, pertenecientes a campos tan diferentes como la literatura, la pintura, el cine, la música, la televisión, la ciencia, la tecnología o la filosofía.

El término “posmoderno”, en lo que respecta al pensamiento filosófico, se refiere a la crítica de una cultura sustentada en narraciones que se convierten en prescripciones (los “grandes relatos” a los que se refiere Lyotard), y no tanto a un estilo o moda que se posicione detrás o en contra de lo moderno. Pero el término “neobarroco” permite una descripción bastante objetiva de los objetos culturales de nuestro tiempo, pudiendo funcionar como una especie de etiqueta. Calabrese entiende el “barroco” no sólo en relación a un período histórico específico, sino como una verdadera actitud, una categoría del espíritu opuesta a la idea de lo “clásico” (pensando en lo “clásico” principalmente como categorizaciones de juicios basados en el orden y en la estabilidad armónica), apuntando que “el “neobarroco” es simplemente un “espíritu del tiempo” que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente”²⁸⁰.

Para explicar lo neobarroco, Omar Calabrese enumera unos mecanismos determinados, unos “principios” (ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, poco más o menos y no sé qué, distorsión y perversión), que podemos relacionar con aspectos y ejemplos de las prácticas actuales del relato fotográfico.

-Ritmo y repetición



Anthony Goicolea: “Ash Wednesday”, de la serie “Detention” (2001)

Podemos hablar del protagonismo de una *estética de la repetición* que a su vez forma parte de la estética neobarroca, y es, además, una *estética de la recepción*: los medios de comunicación han convertido los productos seriales en bellos, pero acaso la belleza resida en la manera de disfrutarlos. Cada vez más, los programas narrativos adoptan más el formato de la serie, y el consumo potencia la fabricación en serie.

²⁸⁰ CALABRESE, Omar: *Op. cit.*, p.12.

El placer de la repetición no es nuevo; estamos en un momento de auge del remake; hay una sensación de que “está todo dicho” y no nos queda sino volver a los elementos y asuntos anteriores para recuperarlos y recombinarlos en su organización interna, con el propósito de elaborar pensamientos nuevos. Esto nos lleva a la idea de “virtuosismo”, cada vez más explotado en el espectáculo (y en la publicidad, y en el arte en general).

En la práctica fotográfica reciente (como veremos más adelante en esta investigación) encontramos diversos ejemplos que reflejan esta tendencia a repetir, revisar, copiar y reiterar elementos icónicos de la historia del arte. Las fotografías de Tom Hunter, de Marcos López, de Erwin Olaf, de Jan Saudek o de Wang Qing Song dan testimonio de estos procesos de repetición. Pero también encontramos un tipo de repetición que tiene más que ver con la reiteración de elementos en el espacio de la representación, a través de la doble exposición o de la clonación digital de personajes, y que es una tendencia evidente en una buena parte de la producción fotodramática actual.

Alternando lo humorístico y lo horrible, lo hermoso y lo grotesco, **Anthony Goicolea** plantea en sus escenificaciones fotográficas entornos míticos donde se desenvuelven actividades con algo de apariencia de ritual que tienen lugar dentro de una transparente artificialidad, una artificialidad que sin embargo no deja de ser altamente emotiva. En un estilo de excesos deliberados, Goicolea subraya lo surreal y lo incómodo, empleando una paleta demasiado saturada para ser real, y elaborando composiciones meticulosa y seductoramente escenificadas, turbadoramente congeladas.

En fotografías como “Ash Wednesday”, “Cannibal” o “After Dusk”, pertenecientes a la serie “Detention” (2001), se muestran encuentros imposibles de personajes clónicos adolescentes específicamente masculinos, con su consiguiente carácter



Anthony Goicolea: “Pile”, de la serie “Detention” (2001)

turbio: los muchachos parecen siempre escoger espacios naturales, un tanto románticos, deliciosamente macabros, para poner sus tiendas de campaña e investigar acerca de la sexualidad.

Trabajando a través de la repetición como registro para provocar una cierta sensación obsesiva en diferentes acciones que recuerdan al espectador su propia experiencia infantil, Goicolea conforma un utópico espacio de la representación donde lo real se convierte en pesadilla, a la vez que deriva hacia el cuestionamiento de la identidad individual frente a la filiación al grupo. Con frecuencia estas acciones encierran algo siniestro, ambiguo y amenazante, implicando temas de violencia y miedo, de crueldad, de escatología... Sin embargo, el artista utiliza hábilmente el recurso de la estética, haciéndonos ver esas imágenes terribles como irresistiblemente bellas, gracias a composiciones perfectamente articuladas, encuadres atractivos, colores armónicos y contrastes efectistas que potencian el dramatismo. Incluso nos provoca la sonrisa, mediante el recurso del humor que implica el *absurdo* en el que culmina cada uno de sus relatos fotográficos.

Anthony Goicolea emplea estrategias que tienden a lo cinematográfico, mediante la creación de cuidadas escenografías y ambientes y la dirección de los múltiples actores que son uno mismo, exagerando sus movimientos, que compensan, como si de películas mudas se tratara, la ausencia de sentido. Aunque con el mundo real como punto de partida, el trabajo de Goicolea se adentra en el ámbito del subconsciente y la imaginación, recreando ambientes mágicos y asépticos, productos de su imaginario personal.

Sandy Skoglund también crea imágenes altamente surrealistas, construyendo escenas donde es característica la cantidad de objetos, personajes o elementos que se repiten. El trabajo de la autora se caracteriza por la repetición, la multiplicación, la redundancia. Combina, en escenas sofisticadamente construidas, personajes humanos y figuras construidas que interactúan en una relación oblicua e intrigante. Su obra intenta analizar la irracionalidad de la vida contemporánea y las interacciones con la sociedad de consumo, recreando entornos fantásticos e historias cercanas a películas de ciencia ficción comprimidas en una sola imagen. La sobreabundancia de objetos crea una tensión entre la realidad y la fantasía, recreando una atmósfera alucinatoria.



Sandy Skoglund: "Babies at a Paradise Pond" (1995)

Wendy McMurdo nos presenta fotografías cuidadosamente escenificadas en las que trata precisamente el tema del doble, estrechamente relacionado con la doble relación que tenemos con las imágenes; las propias imágenes funcionan, en muchos casos, como nuestro propio doble. Mediante los trucos de la fotografía digital, McMurdo nos ofrece imágenes artificialmente construidas en las que frecuentemente aparece un personaje enfrentado a su(s) doble(s), sin que nunca quede claro quién es el original y quién la copia.



Wendy McMurdo: "The Glance" (1996)

La artista parte de la figura del "doppelganger", que en la mitología alemana es una especie de monstruo que poco a poco llega a convertirse en sustituto de una persona, mimetizando su apariencia y sus gestos, imitándolo hasta suplantarlo. Esto está relacionado con lo siniestro que se despliega mediante repetición y coincidencia (en el caso de McMurdo, siempre a través de niños que de repente se encuentran con su doble, en el momento del reconocimiento, del primer encuentro), a medida que invoca un sentimiento de fatalidad contenida en la aparente tranquilidad de unas escenas de ambiente algo alucinógeno. En muchas ocasiones, Wendy McMurdo hace referencias a la realidad virtual, a lo que está "fuera de plano, lo que el personaje ve pero nosotros no conocemos, fomentando así las producciones teatrales de nuestra imaginación como espectadores. Pero estas imágenes

de estilo teatral, figurativo y pictórico son profundamente irresolubles, y contienen las grietas y escisiones de la propia personalidad; son relatos dramáticos de un mundo solitario y vulgar, de espacios engañosamente compartidos pero ocupados exclusivamente por nosotros mismos, donde frecuentemente sólo nuestros pensamientos más íntimos nos hacen compañía.



Ixone Sádaba: "Citerón VII" (2003)

En la serie “Citerón” (2003), de **Ixone Sádaba**, el título recupera el nombre de la montaña donde tuvieron lugar algunas de las leyendas greco-romanas más conocidas (aludiendo a toda una tradición dramática). Ixone Sádaba plantea también el tema del doble, a través de la representación de ella misma y su reflejo, para hablarnos de problemas existenciales del ser humano, de unas cuantas pasiones que, desde las tragedias griegas, se han venido repitiendo a lo largo de la historia de la humanidad. Así, la artista se desdobra gracias a la manipulación digital, desempeñando simultáneamente los roles contrapuestos de víctima y verdugo, de héroe y villano. La autora alude a la dualidad inherente a cada uno de nosotros, al Dr. Jekyll y Mr. Hyde que todos llevamos dentro. Y con esta formulación recurrente se muestra siempre sola, valiente, enfrentada a sus propias fobias y temores materializados en barrocas escenificaciones en espacios públicos a veces reconocibles, a veces en espacios domésticos privados, en los que al final siempre predomina una atmósfera de violencia y fatalidad (como sucede en las mejores tragedias griegas).

También la obra de **Kelli Connell** gira alrededor del tema del doble y la repetición del personaje en su serie “Double Life” (que comienza en 2001). En este trabajo, la artista explora la manera en que su experiencia privada y la observación de las relaciones pueden ser reconstruidas y actuadas ante la cámara, asumiendo, por tanto, el valor de un objeto fotográfico codificado y externo.



Kelli Connell: “Sunday afternoon (2002), de la serie “Double life”.

Las imágenes de Connell retratan siempre al mismo personaje (ella misma) interpretando dos roles en un solo escenario. Para crear esta yuxtaposición en la fotografía final, la artista escanea, monta y manipula digitalmente varios negativos de medio formato en Adobe Photoshop. Esto le permite construir una especie de crónica que parece estar documentando la relación de una pareja ficticia de mujeres jóvenes que consiste esencialmente en la propia Connell y su alter ego. Los dos personajes de cada fotografía parecen a veces complementarse, a modo de parte masculina y parte femenina, adoptando polaridades en cuanto a la vestimenta y a la actitud, pero en otras imágenes aparecen como un doble la una de la otra. Y es que no se trata, en realidad, de instantáneas de una pareja, sino de montajes digitales de una sola modelo adoptando ambos roles.

Connell emplea el potencial de la fotografía como “fake”, el cual no es ni mucho menos nuevo (pensemos en los trabajos fotográficos desde Henry Peach Robinson hasta Jeff Wall que utilizan la estrategia de la doble exposición para presentar un ser múltiple al espectador). Sin embargo, Connell lleva esta duplicación un paso más allá, en tanto que nos parecen escenas reales y especialmente desconcertantes, ya que los personajes construyen una tensión emocional a partir de miradas ficticias entre ellos.

En cuanto a la economía física de la representación y de la narración establecidas en “Double Life”, resulta obvio que las fotografías que componen esta serie pretenden describir varios momentos en la vida de una pareja. Sin embargo, cuando miramos estas imágenes de cerca, atravesando una secuencia serial establecida que supuestamente ilustra el modo en el que estas dos alter-egos interactúan durante años, nos encontramos con un enigma. Constantemente nos sentimos obligados a preguntarnos quiénes son exactamente esos dos personajes; si son dos derivados de la misma persona, o dos personas completamente diferentes. El tiempo, los cambios en los cortes de pelo, los estilos y la expresión, el elemento masculino infantil en ciertas imágenes en contraste con el toque femenino más melodramático de otras ayuda a descubrir dos dobles, completos e incompletos a la vez. Según fluye la narrativa, vemos roles activos y pasivos; en cada imagen, los roles y las identidades se cambian y las políticas de poder se reinventan. Connell obstruye el proceso de identificación, como si el único deseo de la artista fuera impedirnos verla como un todo integral. Esta serie propone diferentes posibilidades de lectura en relación a un diario fotográfico de una pareja, con uno de los personajes interpretando ambos papeles, o con una disrupción de las categorías de la identidad en la que cada fotografía juega con gestos, con vestimentas o puestas en escena, de forma que las mujeres descritas son multiplicadas más allá de una narrativa del romance de dos personas.

Contemplar las imágenes de Kelli Connell da un cierto vértigo, por el compromiso emocional que se construye a través de la naturaleza convincente de estos momentos ficcionados, y que sin embargo se desmonta en cuando sabemos que se trata realmente de imágenes construidas. Igual que ocurre en las extrañas y siniestras escenificaciones de Wendy McMurdo, Connell confronta al espectador con el deseo continuo de creer en las historias de las fotografías.

-Límite y exceso

La cultura, entendida como organización de sistemas culturales, implica también una organización espacial, y ésta está demarcado por unos *límites*. Los sistemas culturales se relacionan con esos límites de una manera centrada (con principios de orden y de control) o acentrada (en una relación de tensión que fuerza el límite o lo desborda). Esta última sería propia de la era neobarroca. Cuando se desborda un límite surge la idea de

exceso. El exceso es desestabilizador, y siempre parece referirse a todo aquello que el sistema no puede o no quiere absorber. Y en las épocas barrocas existen fuerzas centrífugas que se proyectan fuera del sistema. Excesivas son, en gran número, las prácticas artísticas contemporáneas, en cuanto a las puestas en escena y las estrategias de representación, en suma.

La serie “Paradise The Club”, de **Erwin Olaf**, es un buen ejemplo del desarrollo de esta idea de exceso característica de lo neobarroco. En estas fotografías, Olaf escenifica situaciones de espectáculo circense decadente y artificial, un desenfreno histérico y orgiástico de personajes extremos como payasos siniestros, mujeres barbudas, *freaks*, contorsionistas... Todos ellos interactúan entre ellos y para un espectador, en un sentido de puro espectáculo. Las imágenes tienen un intenso y brillante colorido, una profusión de detalles cercana al “horror vacui”, y un dinamismo delirante, en cierto modo, heredero del esplendor barroco de pinturas de Rubens como “Centauros y Lapitas”. Un sinfín de seres siniestramente eróticos son introducidos digitalmente, a modo de collages psicodélicos, en composiciones dinámicas que conforman verdaderas bacanales posmodernas, la pesadilla de un parque temático horripilante.



Erwin Olaf: “Dressing Room” (2001-2002), de la serie “Paradise The Club”



David LaChapelle: “Deluge” (1996)

También **David LaChapelle** apuesta por una estética sobresaturada. Ante sus fotografías, casi cualquier otro fotógrafo resulta austero: colores chillones, texturas de plástico, purpurina y neón, de saturación y brillo extremos, y escenas con la apología rococó que instauró la propia estética *kitsch*. Las imágenes de LaChapelle son en general altamente eróticas, a veces de un modo irónico, a veces de un modo incómodo o monstruoso. En el caso de sus obras, estamos ante un neobarroco ligado en gran medida a lo formal, relacionado con la construcción de una estética decadente basada en cimientos de sobredosis de color, personajes imposibles o escenas oníricas. Lo recargado, el glamour grotesco, lo extremo, el “horror vacuú”, las composiciones dinámicas, centrífugas y plagadas de diagonales son características que se encuentran no en una imagen o en una serie, sino en toda la obra de este autor.

De un modo extremo, el trabajo de este fotógrafo es un espejo alegórico de nuestros tiempos. Con su estética estridente y abiertamente barroca pone en entredicho nuestra relación con el género, el glamour y el status, e invierte el consumo que parece celebrar, señalando sus consecuencias apocalípticas.



David LaChapelle: “Alexander McQueen and Isabella Blow: Burning Down the House” (1996)

También encontramos consideraciones relativas a los conceptos neobarrocos de límite y exceso en las fotografías panorámicas de la serie “Five Revolutionary Seconds” de **Sam Taylor-Wood**. En este caso, encontramos siempre una narrativa particular que emerge para resolver siempre algún antagonismo fundamental entre los componentes de la imagen, mediante el arreglo de sus términos en una sucesión temporal.

Cada una de las imágenes de esta serie supone una revolución panorámica de 360 grados en una exposición fotográfica de cinco segundos, en los que se registra a los diferentes ocupantes de una escena, aislados en su realidad psíquica o en un intercambio emocionalmente cargado con otra persona, en un espacio compartido, ocupado mutuamente.

El movimiento revolucionario de la cámara propicia el hecho de que la coherencia narrativa es una ficción protectora que cubre un salto, un escalón, un boquete. Nosotros tan sólo podemos contemplar esas larguísimas fotografías a la manera que vemos una película, por lo que tampoco podemos apresar la imagen completa a la primera. Editamos lo que estamos viendo, al no tener límites saltamos de un lado a otro, dándole a la historia una estructura diferente cada vez.

El resultado son unas imágenes de un momento sin principio ni fin; lo presentado fotográficamente es tan excesivo que, a pesar de suscitar nuestro deseo de narrativa, frustra nuestras expectativas de clausura y coherencia. En efecto, hay una laguna, que no sólo viene dada por las fronteras invisibles entre las diferentes, solitarias figuras; también es visible en los márgenes de cada imagen panorámica, donde las dos partes debieran coincidir. Sin embargo, la fotografía es mostrada como una enorme tira plana, y la escena descrita se abre más allá del límite del marco, en el espacio inhabitado por el espectador. Miramos adelante y atrás dentro de los confines de la escena descrita, sólo para descubrir que no tenemos acceso a ningún descubrimiento real de ninguno de los antagonismos emocionales dispuestos. Oscilamos entre una participación de ensueño y un análisis semiconsciente, que proporciona el exceso de visión y el descubrimiento más o menos traumático de la vulnerabilidad, la fragilidad, la incompletitud del relato.



Sam Taylor-Wood: "Five Revolutionary Seconds X" (1997)

-Detalle y fragmento

El detalle y el fragmento son modos que permiten generar o entender los objetos de conocimiento. Mientras que el detalle implica un sujeto que acota un objeto con un propósito determinado, para llamar la atención sobre esa parte, el fragmento remite a un encuentro casual. El conocer mediante fragmentos no implica una acción analítica, sino un proceso basado en indicios al cuerpo total al que el fragmento pertenece. Pero además, tanto el fragmento como el detalle pueden ser entendidos como formas estéticas, como podemos comprobar en la escena cultural contemporánea: hay una tendencia recurrente a los detalles en los mundos de la publicidad, del cine, de la literatura, y de la fotografía artística también.

El trabajo fotográfico de **Anna Gaskell** apuesta por una estética y una narrativa fragmentaria. Presenta una clase particular de mundo ficticio en sus series de episodios fotográficos "Wonder" y "Override", basados en una libre interpretación de "Alicia en el País de las Maravillas". Gaskell trabaja con escenas donde proyecta cuestiones centradas en su infancia, a través de enigmáticas acciones dramáticas. La autora no plantea

narrativas específicas, sino una narrativa que descansa en series de acciones “sugestivas”: a través del detalle y del fragmento nos da pistas para la lectura, basada más en lo implícito que en la descripción. Actores jovencísimos protagonizan estas escenas y situaciones de vulnerabilidad, a veces en estados emocionales inciertos, o implicados en actos misteriosos y frecuentemente violentos que sólo se muestran de un modo fragmentario, de modo que el espectador pueda imaginar el resto de la escena y de la historia.



Anna Gaskell: “Untitled #25”, de la serie “Override” (1996)



Janieta Eyre: fotografía de la serie “In the Scream of Things” (2007)

-Inestabilidad y metamorfosis

Omar Calabrese relaciona la era neobarroca con la figura del *monstruo*, que se hace visible y mantiene a la vez su aire misterioso, que interfiere en la regularidad del mundo y en la comprensión de éste. Apunta fenómenos que asumen un espacio inestable o en transformación. La metamorfosis es uno de los rasgos dominantes en el gusto neobarroco: historias que se transforman, historias imposibles, personajes que cambian sus rasgos externos, metamorfosis como estructura misma de la representación.

Janieta Eyre trabaja en un proyecto artístico definido por turbadoras imágenes escenificadas. Sus fotografías, cuidadosamente compuestas, se sitúan en un terreno ambiguo, entre lo real y lo imaginario, entre la fantasía y el trauma, el sueño y la pesadilla. Paradójicamente, la belleza de las composiciones y de ciertos elementos alude constantemente a lo monstruoso, a lo abyecto y a lo siniestro. La artista parece apuntar hacia la relación que surge cuando se articulan los avances científicos de la ciencia con el arte. Sus imágenes producen en el espectador un extrañamiento, un malestar derivado de este conocimiento de diferentes visiones de lo monstruoso y de lo metamórfico.

La obra de Janieta Eyre es un perfecto ejemplo de un tipo de fotografía neobarroca, narrativa, casi cinematográfica, cargada de lecturas personales y con una gran densidad expresiva. Sus imágenes, de gran formato e impecable resolución técnica, están protagonizadas por extraños personajes que se mueven entre lo humano, lo post-humano y lo trans-histórico, que viven en ambientes igualmente anómalos. Nos hacen pensar en los ambientes asfixiantes de algunas películas de David Lynch, como “Eraserhead” (1977), o alguna escena de la serie “Twin Peaks”.

A su vez, de un modo un tanto irónico, Eyre echa mano de múltiples recursos de la estética publicitaria, en cuanto a composiciones, objetos, iluminación, cromatismo arriesgado y atractiva frontalidad, descripción de un fondo plano y único... El trabajo de la puesta en escena es meticuloso, con deliberados guiños al barroco (en cuanto al tratamiento expresionista de la luz, a los juegos dobles, a la descripción de las estancias interiores, al tono dramático y angustioso de las escenas...). Podríamos decir que la autora apunta indirectamente a nuestro interior secreto para llamar nuestra atención y sacarnos de nuestros propios esquemas, mostrándonos el lado más surreal, extremo y grotesco de nuestra realidad, cuestionando así algunas de las normas y condiciones de la sociedad occidental.

De entre los trabajos de Eyre son especialmente representativos sus autorretratos dobles, en los que la artista adopta diversos roles, en un sentido de personalidad múltiple, utilizando multitud de disfraces, maquillajes y prótesis que sugieren una intensa sensualidad pictórica y un inequívoco malestar al mismo tiempo. Los temas recurrentes en estos trabajos fotográficos siempre rondan las cuestiones de identidad, de trans-géneros, de obsesiones psicoanalíticas, de cotidianeidad siniestra... A partir de la doble (o triple) exposición, la artista nos muestra gemelas con relaciones fraternales misteriosas y convulsas, figuras y personajes supeditados a los fondos, en una frontalidad hierática. Nos sitúa ante dispositivos del *doppelganger*, en un sentido de identidad difuminada. Crea mundos desdoblados, de paisajes domésticos extraños y poblados por seres que se parecen a nosotros (y en especial a ella misma), pero que parecen haber sido invadidos por lo grotesco y por lo anti-natural.

En su reciente serie titulada “In the Scream of Things” (2007), Janieta Eyre abandona el autorretrato alterado para mostrar unas visiones dramatizadas donde una niña un tanto metamorfoseada se entrega a diferentes actitudes guiadas, mientras objetos cotidianos como platos, flores, mariposas o libros vuelan a su alrededor, como movidos por su mente. Hay una referencia a las dobleces inexactas de los códigos de la inocencia infantil, de lo fantástico y de lo absurdo.

Por otra parte, en su reciente serie “Flesh Rainbow” (2009), **Jeff Bark** presenta unas fotografías cuidadosamente escenificadas y exquisitamente coloreadas: el espectador parece entrar en estos escenarios o habitaciones donde tienen lugar bizarras escenificaciones protagonizadas por un único personaje en cada caso. La atmósfera de estas fotografías presenta reminiscencias de la época victoriana, con fondos estampados, mobiliario ecléctico, y diseño individual de cada habitación. En estas fotografías encontramos una mezcla entre el desnudo tradicional por una parte, el bodegón o “still life”, por otra, y por último, también elementos de algo que resulta un tanto sobrenatural o de otro mundo.

Los personajes parecen haberse metamorfoseado en seres híbridos entre hombre y objeto: tienen cuerpos humanos desnudos, pero sus cabezas han sido sustituidas por objetos que hacen invisibles sus caras, dejando



Jeff Bark: "But Things Always Turn Out Fine", de la serie "Flesh Rainbow" (2009)



Julia Fullerton-Batten. "Bike Accident" (2005), de la serie "Teenage Stories"

que el espectador extraiga información a través del lenguaje corporal, el entorno, y, por supuesto, de las pistas que elocuentemente ofrecen los textos.

En "At other moments He Was Downright Funny", por ejemplo, encontramos un hombre con cabeza de cubo, y en "But Things Always Turn Out Fine", una mujer cuya cara aparece totalmente cubierta por un desatascador... Estas figuras son misteriosas, alegóricas, fetichizadas, con una aparente alusión a figuras de pinturas de El Bosco. Las cuestiones de aislamiento y de soledad en la condición humana juegan un rol obvio en esta serie de Jeff Bark; las caras ocultas refuerzan la sensación de ensimismamiento de cada personaje, creando barreras palpables que los defienden del escrutinio de los otros.

En la serie "Teenage Stories" de **Julia Fullerton-Batten** vemos unas escenas desconcertantes y surrealistas, donde, un poco también a la manera de "Alicia en el País de las Maravillas" o "Los Viajes de Gulliver", las protagonistas (muchachas adolescentes) aparecen redimensionadas, con un tamaño monumental en relación a unos paisajes urbanos que resultan diminutos en comparación. Fullerton-Batten convierte lo ordinario en extraordinario mediante la yuxtaposición de personajes individuales y escenas cotidianas en escalas inverosímiles. La artista juega con la hiperrealidad de las imágenes, pero sin embargo explora elementos invisibles de las inestables dinámicas de la pubertad (una auténtica metamorfosis), en un sentido de ansiedad informe. Las adolescentes aparecen inmersas en situaciones de su realidad diaria, pero transformadas y reinsertadas en un tamaño que no encaja con el entorno. A caballo entre la niñez y la edad adulta, la escala de éstas refuerza las

tensiones que crecer implica. El virtuosismo técnico de la autora le permite usar estrategias visuales complejas que juegan con la percepción habitual del espectador respecto a lo natural y lo artificial. Sus imágenes combinan un alto grado de estilización con un sentido de extrañeza resultado de la utilización de

iluminación de estudio en fotografías de exteriores, e invitan al espectador a experimentar el estado de ensimismamiento y ensueño de las protagonistas.

-Desorden y caos

Calabrese explica que el caos como orden del desorden conlleva un principio estético: la llamada “teoría de los fractales” busca una nueva geometría que permita el cálculo de determinados objetos irregulares, y que además sea bella por sí misma. Una de las características del barroco es su tendencia a las líneas asimétricas, a lo centrífugo, a lo inestable. La irregularidad, el caos y lo disarmónico también son ya protagonistas en el ámbito de las artes hoy en día: las nuevas configuraciones de la cultura, e incluso del pasado, ya no están organizadas según disposiciones coherentes.



Anne Hardy: “Untitled VI” (2005)

En las escenificaciones fotográficas de **Anne Hardy** se plantean dramas psicológicos a través de escenas protagonizadas no por personajes, sino por disposiciones caóticas de objetos. A Hardy le interesa el límite literario entre el naturalismo y el realismo mágico, donde el potencial de la condición humana contemporánea (ya sea más oscura o más ridícula) puede ser sugerido mediante una imagen llena de evidencias de acontecimientos pasados. Resulta bastante obvio que nos encontramos ante escenarios

deliberadamente contruidos, y no ante espacios encontrados, a pesar de que tal vez (sólo tal vez) podrían existir tal cual. Estos espacios, en los que reina un cierto caos, están más allá del acceso público, y en ellos objetos y materiales diversos apuntan hacia la fragilidad o *pathos* de nuestros deseos en relación a estos interiores. A través de sus series, la artista nos invita a entrar en estos escenarios de eventos que pueden ser un tanto extraños o incómodos, y que sugieren que algo casi apocalíptico ha sucedido fuera de esas construcciones.

Hardy traduce estos escenarios un poco cinematográficos en términos políticos: en la época de después de la Guerra Fría, cuando un enemigo particular ya no podía ser identificado, surgía una paranoia relacionada con redes ocultas, ya fueran éstas humanas, naturales o sobrenaturales. Las escenas de Hardy son escenas de desintegración, de disipación y de degradación de objetos materiales que son análogos a los destinos personales y colectivos (teniendo en cuenta una tradición literaria que va de Karl Vonnegut a George Orwell).

Nuestra fascinación por los mundos artificiales, desde la popularización del diorama en el siglo XIX hasta la obsesión actual con la realidad virtual, tiene como raíz la misma naturaleza de percepción de la realidad. Las imágenes de Anne Hardy son irresistibles porque precisamente nos recuerdan la artificialidad siniestra de lo real. En ellas, se describen lugares donde las obsesiones han echado raíces y donde los objetos han invadido los límites del espacio interior: un bosque de árboles de navidad caídos llena una habitación con una puerta recién pintada en “Lumber”; montañas de hojas secas forman una barricada más allá de las ventanas de una habitación en “Drift”; en “Untitled IV (Balloons)” el suelo sucio cubierto de colillas de cigarrillos, los globos, y las marcas de tiza en los muros negros, sugieren los restos de una fiesta un tanto siniestra con ritos masónicos. Los interiores de Hardy son claustrofóbicos, están abarrotados, en alguna ocasión nos sugiere un apartamento de alguien con un trastorno obsesivo-compulsivo que coleccionara objetos efímeros que otros calificarían como basura... En muchas de las imágenes hay una inquietante alusión a la idea de escondite del asesino en serie, como frecuentemente aparece en todo un subgénero de películas de Hollywood.

Los espacios completamente inventados y contruidos de Anne Hardy no son retratos realistas de entornos reales. En ellos hay tanto artificio como en el icónico trabajo de Jeff Wall “The Destroyed Room” (1978), y de hecho hay resonancias entre las prácticas de Hardy y el de Wall: parecen ser ultracontemporáneos, pero de hecho se implican en un sofisticado juego con la historia de la pintura. Por conexiones como éstas, las imágenes de ensueño de Hardy invitan al espectador a unos espacios que están al otro lado de la razón, sugiriendo que el caos que reside bajo la superficie de lo cotidiano tiene su propia lógica y belleza.

También **Sara Hobbs** construye escenas en espacios interiores, igualmente caracterizados por la ausencia de personas. Las habitaciones que presenta Hobbs en sus fotografías parecen estar contagiadas de los síntomas de sus ocupantes, siempre ausentes. Los objetos hablan de estas personas, absorben las energías torcidas y las expresan cobrando una cierta vida en su inmovilidad, invitándonos a experimentar estos encuentros con ciertos horrores cotidianos. Sara Hobbs trabaja en un sentido narrativo, y a través de sus cuidadosas puestas en escena nos invita proyectar nuestras propias narraciones sobre las emociones y miedos más secretos de otros, pero también de los nuestros propios.

En algunas de sus fotografías Hobbs explota el potencial de la acumulación y el caos de elementos para subrayar el peso y la carga de algunas de nuestras preocupaciones o neurosis cotidianas: en “Untitled (Insomnia)” (2000) decenas de papelitos tipo *post-it* con anotaciones diversas cuelgan sobre la cabecera de

una cama deshecha, recordando silenciosamente todas aquellas tareas urgentes que aún están por hacer, y que inevitablemente nos quitarán el sueño (especialmente cuando sabemos que probablemente nunca se harán). También en la exquisita obra “Untitled (Perfectionist)” (2002) nos encontramos ante una habitación cálida y soleada que parece haberse convertido en la pesadilla de un escritor: una avalancha masiva de folios blancos y arrugados que han sido descartados ocupa toda la estancia, rodeando una silla vacía ante un escritorio donde todavía reposa un gran bloque de folios sin usar. Hay en esta atmósfera un inequívoco aire de desesperación, de intento compulsivo de comenzar una y otra vez la página perfecta sin resultado.



Sarah Hobbs: “Untitled (Perfectionist)” (2002)



AES+F: Fotografía de la serie “Last Riot” (2005-2007)

En “Last Riot” (2005-2007), **AES+F** genera una especie de mundo virtual en el que las tecnologías y los materiales transforman un entorno artificial en un mundo fantástico que pareciera de otra época. Este paraíso está manipulado también en su condición temporal, en tanto que aparece congelado en el tiempo. Igualmente, hay una deliberada ambigüedad en las poses teatrales, afectadas y vagamente eróticas de los modelos, que parecen perder su sexo acercándose a la idea de ángeles. Se muestran escenas de ataque, de lucha, pero es una lucha caótica de todos contra todos y contra sí mismos, y no acaba de definirse ninguna diferencia entre víctima o verdugo, entre hombre o mujer: se sugiere una suerte de fin de la ideología, de la historia y de la ética.

Sarah Pickering, en su serie fotográfica “Fire Scene” (2007), fotografía escenas de estancias interiores cuidadosamente compuestas, en las que algo aparece siempre ardiendo, a modo de accidente doméstico. En ellas vemos situaciones de “escena del crimen” (aquí, como en las fotografías de Anne Hardy o Sara Hobbs, también están ausentes las personas) que han sido escenificadas deliberadamente con una densa narrativa: cada incendio ha sido diseñado de acuerdo a una causa específica, que aparece explícita en el título de cada fotografía, e implícita en las pistas dispuestas en la imagen (un radiador estropeado, un cigarrillo mal apagado, vandalismo...). Los investigadores de incendios han de descifrar el origen del accidente, y el espectador puede desempeñar este papel recorriendo con la mirada el caos de elementos, estableciendo una causa-efecto. Las imágenes de la serie encierran una belleza cautivadora relacionada con el peligro y rescate implícito que representan. Con estas disposiciones estéticas



Sarah Pickering: “Makeshift Cooking”, de la serie “Fire Scene” (2007)

tan neobarrocas en este sentido, las fotografías de Pickering plantean cuestiones acerca de la eficacia de nuestras prevenciones y apuntan al esfuerzo psicológico que se necesita para combatir y recuperarse de los traumas, y a la lucha de vivir con la ansiedad que puede acompañar a las ansias de seguridad.

-Nudo y laberinto

En la estética neobarroca aparecen frecuentemente estructuras visuales con la forma de nudo o de laberinto. Éstas son también estructuras de pensamiento, patrones culturales de la epistemología y la filosofía (pensemos en los “rizomas” de Deleuze y Guattari²⁸¹ ...).

²⁸¹ Vid. DELEUZE, Gilles /GUATTARI, Felix: *Rizoma* (1976), Pre-Textos, Valencia, 1998.



Jeff Wall: "Untangling" (1994)

"Untangling" (1994), de **Jeff Wall**, es una enigmática fotografía que muestra una escena en un taller de alquiler de herramientas, abarrotado de objetos y elementos: estanterías llenas de piezas de motor, sprays de pintura, compresores, mezcladores de cemento, etc. En la escena, un hombre vestido con un mono de trabajo se enfrenta a la tarea casi imposible de desenredar dos larguísimas y gruesas cuerdas enmarañadas con otros tubos y cables de colores. El personaje, a punto de comenzar la tarea, mira con el ceño fruncido, absorto en un problema que le sobrepasa. El nudo al que se enfrenta parece ser una evocación de su propio estado mental.

También **Kate Bernauer**, en "The Stairwell" (2006) construye una sencilla escena cuyo protagonista está sentado en una escalera tejiendo un jersey con una lana que procede de un ovillo descomunal e imposible. La imagen de este nudo funciona como una certera y poética metáfora del estado interior del personaje, empeñado en fabricar algo a partir de un material mental caótico.

El trabajo de Kate Bernauer se inserta en narrativas implícitas inspiradas en sueños, mitos y cuentos. La serie "I'll Be Home for Dinner" (2006) explora la naturaleza ridícula y frecuentemente trágica de la experiencia



Kate Bernauer: "The Stairwell", de la serie "I'll Be Home for Dinner" (2006)

humana a través de escenificaciones con personas inmersas en extrañas y a veces fútiles actividades. El uso de la luz teatral y los objetos cuidadosamente ubicados en escena crea unos escenarios donde la metáfora poética se dirige a las contradicciones y al absurdo de la vida cotidiana. El trabajo de esta serie está inspirado tanto en sueños como en columnas de noticias del tipo "extraño, pero cierto" (las historias raras e insólitas que se suelen encontrar en las últimas páginas de los periódicos). Las imágenes descubren historias potenciales, jugando con su aire de ensueño y dejando que el espectador les dé forma o les adjudique significados particulares: en "The Stairwell", cada espectador puede relacionar ese ovillo gigante e inabarcable con algún "nudo" personal de su propia mente...



Holly Andres: "The Secret Portal" (2008), de la serie "Sparrow Lane"



Mellanie Pullen: "Stairs" (2004), de la serie "High Fashion Crime"

Holly Andres remite en ocasiones a esta tendencia del nudo y del laberinto. En su serie “Sparrow Lane” (2008) muestra la casa, el hogar, como laberinto: las escenas describen situaciones diversas protagonizadas por niñas que se acercan a la edad adulta, y que, impulsadas por su curiosidad y su particular sentido del descubrimiento, actúan en relación a un mundo a la vez familiar y extraño, lleno de espejos, fotografías familiares, vestidos de satén...

Las seductoras imágenes de Holly Andres beben de diversas fuentes de inspiración, como algunas metáforas hitchcockianas que nos dirigen a profundidades psicológicas tan quijotescas como visualmente atractivas. Paisajes y arquitecturas funcionan como espacios codificados, llenos de misterio y sorpresas potenciales. Pero la artista despliega unas escenificaciones lúcidas y a la vez divertidas, donde los colores brillantes disimulan, en parte, los tonos subyacentes, amenazantes de los pasadizos y recorridos que las protagonistas toman en los entornos domésticos. Vistas en conjunto, las fotografías de la serie sugieren unas narrativas elípticas, que eluden cualquier resolución: el placer de ver y contemplar estas imágenes pone de manifiesto el buen hacer de la autora en el uso de cualidades metafóricas y alusivas fotográficamente.

-Complejidad y disipación

Omar Calabrese habla de cómo en relación al proceso (explicado en física) en que los sistemas pierden energía lentamente, tendiendo al equilibrio total, el premio Nobel de física Ilya Prigogine señala que existen estructuras o sistemas que, al consumir energía, en vez de desaparecer, se transforman en otros, y que por ello se denominan “estructuras disipadoras”. A pesar de que derrochan energía, siguen siendo estructuras y siguen produciendo un orden. Esto se puede extender a los sistemas sociales y al ámbito del arte. La cultura de los medios de comunicación de masas provoca comportamientos estéticos (llamados también de “consumo productivo”), que generan actitudes diferentes en relación a las ideologías establecidas, actitudes a veces contrapuestas.

Las fluctuaciones y el nacimiento de estructuras disipadoras en el arte y en la cultura en general se deben fundamentalmente a “lecturas anómalas del producto cultural estabilizado”, pues no existen lecturas pasivas. Cada una de ellas produce cultura y pensamiento mucho más allá del objeto que las genera, el cual empieza a cambiar y, en algún momento de esta superposición de percepciones, se produce un nuevo orden. Esta parte constituye quizá el ejemplo más atrevido de Calabrese de convergencia entre teorías científicas y su continuidad en el campo de la cultura. Calabrese da cuenta de un fenómeno que ha estado presente en las otras figuras: el del consumo productivo, es decir, la lectura o la recepción de un hecho estético que pone en conflicto el mundo cultural del espectador con el de la obra, generándose una inestabilidad a posteriori del objeto leído/observado. La lectura productiva sería una de esas estructuras disipadoras en el mundo de la cultura.

La otra estructura disipadora sería la re-semantización, la re-creación, que se opone a la estética de vanguardia, que valora la obra en tanto que se produce una separación frente a lo normal, un desvío de la norma, con un resultado de novedad y originalidad. Sin embargo, “hoy en día, los artistas nos han habituado al hecho de que las obras pueden continuar generándose por búsqueda de la ambigüedad, pero que pueden

también derivar del agotamiento y de la re-creación”²⁸². El consumo productivo y la re-creación se legitiman como operación neobarroca: un espectador activo es capaz de inestabilizar el objeto mediante la recreación.

-Poco más o menos y no sé qué

Estas dos acepciones (in)definidas por Calabrese nos remiten a la querencia por lo indefinido y lo infinito en el neobarroco. Este fenómeno lo encontramos en las prácticas estéticas; de hecho, las narrativas actuales (y entre ellas, las narrativas fotográficas) persiguen con frecuencia este efecto de vaguedad, de imprecisión, de “casi nada”. El “poco más o menos” y el “no sé qué” se construyen en el neobarroco como efectos estéticos de oscuridad sintáctica, semántica o estructural en las construcciones fotográficas. Es característica la sustracción de conexiones o la eliminación de pertinencias entre las partes de la imagen, lo cual genera escenas en las que se pierde el contorno de las situaciones representadas, de modo que la percepción se vuelve vaga, indefinida, indistinta. Recursos como los fundidos o el *floou*, los finales abiertos, y las escenas ambiguas nos ayudan a expresar aquellas pasiones del alma o sentimientos confusos para los que no hay una transcripción concreta adecuada.



Gregory Crewdson: “Untitled” (1999), de la serie “Twilight”

²⁸² CALABRESE, Omar: *Op. cit.*, p. 169.

En muchos ejemplos de fotodramas actuales podemos comprobar cómo existe un placer en el extravío, haciendo del artificio un valor dominante de la vida cotidiana que permanentemente estimula el intelecto o los sentidos, en la búsqueda o el semi-reconocimiento de algo indeterminado.

Gregory Crewdson es un maestro del suspense en el relato fotográfico actual. El artista crea momentos congelados y mudos, planteando más preguntas (qué catástrofe ha pasado allí, quién es esa persona que irrumpe en la escena como una aparición fantasmal, en qué piensan los personajes) que respuestas. Esto supone siempre una narración abierta y ambigua, que permite al espectador completarla asumiendo ciertos parámetros (el autor no escatima en la estrategia escenográfica de proporcionarnos los más insólitos detalles e indicios, lo cual siempre condiciona nuestra lectura).

Los entornos de las fotografías de Crewdson son escenarios altamente simbólicos donde los objetos y espacios son sustitutos y metáforas de la ansiedad psicológica, del miedo o del deseo, a modo de *tropos* familiares en los que se proyecta algún tipo de significación personal. En todo momento reina una inquietante sensación de lo “*unheimlich*”, lo siniestro, lo familiar (la mayoría de escenas de Crewdson se despliegan en ambientes domésticos, casas, jardines, garajes, estancias y lugares que reflejan el estilo familiar de la clase media americana) que de repente ha dejado de serlo; lo inofensivo y acogedor se torna inconscientemente agresivo, hay presencias extrañas... Esto lo vemos especialmente en la serie de 1998 titulada “*Twilight*”, donde el artista relata de una manera semifantástica el lado oscuro del sueño americano. Al final, las fotografías de Crewdson funcionan como una especie de películas contraídas, en un estado de cosas que “*acaban de ocurrir*” mientras, al mismo tiempo, “*nada ocurre*”.



Annabel Elgar: “*Spacehopper*” (2001-2003)

Las fotografías de **Annabel Elgar** trazan una especie de mapa de enclaves frágiles y direcciones perdidas, explorando temas de marginalidad, retraimiento social y vulnerabilidad actual. La autora fotografía entornos e imágenes que muestran un trasfondo obsesivo de la actividad, aludiendo constantemente a la idea de secta, de secreto, sin que la configuración local o regional se aclare. Se deja entrever una vulnerabilidad generalizada en estas obras, en la ausencia casi total de protagonistas, así como en sus temas y en los matices que se registran entre ambos. El espectador se hace

consciente de la conducta casi ritualista y del continuo proceso de acumulación y preparación. Pequeños y discretos detalles se van enfocando gradualmente, aludiendo a algún evento pasado, funcionando como fondo de metáfora a través del que somos capaces de establecer un cierto conocimiento de lo que estamos viendo. Las composiciones son cuidadosamente diseñadas con puestas en escena, en obras que nunca serán dramatizadas del todo, y cuya historia completa nunca se sabrá: los actores casi nunca aparecen dentro del

cuadro (y si lo hacen, probablemente estarán mirando hacia otro lado u ocultando sus caras, invariablemente). Los objetos también se escogen con cuidado para sugerir una combinatoria casi infinita de elecciones narrativas, siempre oscilando entre un aire de cotidianeidad y de cuento de hadas. Los personajes que protagonizan estas historias “semi-contadas” habitan casas que en parte podemos reconocer, y que a la vez resultan obsesivas y extrañas. Estos personajes esperan fiestas que nunca van a tener lugar, se atan a sí mismos a cortinas, juegan con muñecos ventrílocuos, etc...

-Distorsión y perversión

El gusto neobarroco presenta claras inclinaciones por diferentes formas de perversión y distorsión de los sistemas de orden imperantes, con una cierta repercusión en el proceso de conocimiento del mundo y de nosotros mismos. La distorsión y la perversión nos producen además un cierto placer; nos gusta transformar las lógicas precedentes, el orden de las cosas y el orden del discurso. Esto implica el fin de la Historia en la manera en que la conocíamos, y la total contemporaneidad de todos los acontecimientos, el presente continuo.

La distorsión y la perversión son elaboraciones características de la geometría barroca: la primera se refiere a aquellas fuerzas que, al presionar el espacio de la representación, “lo doblan, lo pliegan, lo curvan, lo tratan como un espacio elástico”²⁸³; la segunda alude a que el orden de las cosas y el orden de los discursos “no están desordenados banalmente, sino que están hechos perversos”²⁸⁴. Los dos rasgos señalados pueden ilustrarse en la práctica expresa o latente de la *cita*, que en el neobarroco se concibe como un efecto del texto, generador de ambigüedades mediante el juego entre lo falso y lo verdadero.

Es especialmente significativa la citación como instrumento para una reescritura del pasado, el cual, lejos de reproducirse, se hace nuevamente ambiguo a partir de desplazamientos semánticos que estabilizan o desestabilizan tanto la noción de pasado como la de presente. De esta manera, la historia de la cultura se transforma “en una sucesión (no cíclica y no causal) de estabilizaciones y desestabilizaciones de sus propias fuentes”²⁸⁵.

En muchos trabajos fotodramáticos encontramos estas características de distorsión y perversión, tanto en el sentido literal como en el figurado, como ocurre en los proyectos de **Sam Taylor-Wood**. La artista opera distorsionando tanto las narrativas como los espacios de representación, de un barroquismo visual extremo. Al igual que en la serie de “Five Revolutionary Seconds”, en su serie “Soliloquy” encontramos unas visiones discontinuas, unos sujetos auto-absortos en la heterogénea interna de unos espacios, que en esta ocasión aparecen distorsionados por el ojo de la cámara alrededor de las habitaciones. Estos espacios recuerdan ligeramente a la arquitectura de Borromini, con su interjuego disruptivo de formas cóncavas y convexas, que aquí aparecen más exageradas. En estos espacios apenas podría imaginarse un vivir real, y menos todavía vivir como esos caracteres social y sexualmente divergentes que aparecen. Las figuras que protagonizan

²⁸³ CALABRESE, Omar: *Op. cit.*, p. 187.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ CALABRESE, Omar: *Op. cit.*, p. 195.

estas escenas raramente interactúan unas con otras, excepto en unas raras ocasiones en que se alían en un acto sexual o disputa, en episodios siempre disruptivos e incongruentes.

En la serie “Soliloquy”, Sam Taylor-Wood alía las convenciones de la fotografía, panorámica y cine de vanguardia, conectando morfológicamente imágenes visuales complejas. En estos “soliloquios” el relato aparece fragmentado en dos partes, correspondientes a dos niveles de realidad (a dos niveles de ficción): una parte superior representada por una fotografía de gran tamaño donde un individuo es siempre imaginado explícitamente en un diálogo psíquico consigo mismo, y una parte inferior (correspondiente a todos aquellos pensamientos y deseos inferiores, ocultos, distorsionados, de aquel individuo).

La estructura de los “soliloquios” de Taylor-Wood recuerda a los altares del renacimiento, con sus dos modalidades de visión diferentes, diferentes dispositivos subjetivos de registro visual (el corporal y el psíquico) de un sujeto y su fantasía: arriba, el cuerpo físico de un individuo que parece soñar despierto; abajo, un mundo imaginario que presenta un espacio onírico de fantasía sexual protagonizada por una proliferación de singularidades (como diría Deleuze) donde la cámara panorámica condensa y desfigura la realidad, en un tiempo corrosivo que arruina el relato.

En la parte inferior de los “soliloquios” se muestran escenas casi fantasmales de una especie de orgías en espacios desplegados, donde hombres y mujeres desnudos realizan actos sexuales, o esperan su turno... Todos parecen indiferentes a aquello que ocurre justo a su lado, y también a la imagen que aparece, en gran tamaño, en la parte superior de cada pieza.



Sam Taylor-Wood: “Soliloquy I” (1998)

Claramente estos espacios no son reales, sino imaginarios, escenografías fantásticas, en las que los personajes se hallan atrapados en sus propios mundos separados, personas que son una especie de “seres-

nómadas”: están siempre más allá de sí mismos, siempre cercanos a la noción de pose, a modo de las poses sofisticadas de ciertas revistas de moda, pero desplegándose a través de sus hábitos, a la vez distendidos y condensados en un espacio subjetivo, un teatro panorámico de sí mismo.

En alguna entrevista, **Marcos López** se ha calificado a sí mismo, probablemente de un modo irónico, como un “Andy Warhol del subdesarrollo”. En su caso, la distorsión y la perversión de lo pop es evidente. En las imágenes de López, la proliferación de mercancías y símbolos populares, la saturación de su paleta de colores, la escala mural de cartel publicitario, y muchos otros rasgos pueden adscribirse a la estética del pop norteamericano. No obstante, la referencia a un estilo primermundista del arte contemporáneo no funciona tanto como elemento modernizador de su fotografía, sino más bien como perversión crítica de la manera de ver y contar su propio entorno político y cultural. Marcos López toma el modelo importado para luego distorsionarlo, para transgredirlo, para revertir su sentido original.



Marcos López: “Picada en la Terraza de la Fundación Proa” (2005)

En sus imágenes nada queda del optimismo y la mesura formal del arte de los años 60. Los recursos del arte pop son sometidos a una sobrecarga hiperbólica (en este sentido, esta estrategia tiene en este caso relación con la característica anteriormente expuesta de “límite y exceso”) que los convierte en elementos de una parodia teatral, de una mascarada. Maquillaje, caretas, guantes de goma, preservativos: todo un *atrezzo* de elementos que, en su artificio ostentoso, exponen la amargura del drama que pretenden ocultar. La referencia de Marcos López al arte pop, entonces, alude no tanto a la

historia del arte como al proceso de degradación de las culturas locales en los márgenes del llamado mundo global. Si en los años 60 norteamericanos el arte se volcaba sobre la cultura de masas para festejar el colorido y la abundancia de una nueva vida, las fotos de López, sin embargo, remiten a una cultura periférica arrasada por la globalización salvaje del capitalismo tardío. El modelo del pop aparece pervertido en sus obras mediante el lenguaje del *kitsch*. Esto se percibe tanto en el *horror vacui* de sus puestas en escena (la acumulación de poses y objetos en el primer plano) como en el cormatismo exagerado y las claves delirantes.

Las narrativas neobarrocas, como hemos visto a través de todos los ejemplos anteriores, desafían las convenciones de la fotografía, y como José Luis Brea señala, “ya no hay historia, porque el espacio de la representación ha agotado la totalidad del despliegue del acontecimiento, abarcando simultáneamente su actualidad y la memoria -la escritura- tanto de su pasado como de su futuro. Se produce lo que llamaríamos un “efecto barroco”: el espacio de la representación deviene máquina que se autoproduce (...)”²⁸⁶.

²⁸⁶ BREA, José Luis: “1989: Por una economía barroca de la representación”, en GUASCH, Ana María (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, col. Arte Contemporáneo, Madrid, 2000, p. 225.



Joel Peter Witkin: "The Raft of G.W. Bush" (2006)

En efecto, aquello que leemos en este tipo de narraciones fotográficas es con frecuencia un relato sin mayor historia que su autorreferencialidad, un juego que puede alcanzar un grado altamente sofisticado en la inclusión de una ficción dentro de la otra ficción que es ya por sí misma la representación fotográfica. Brea especifica que esa curvatura barroca del espacio de la representación obedece a un "modelo de desorden que las matemáticas de la anexactitud, de la catástrofe, de la multiestabilidad reversible de los sistemas, está empezando a hacer pensable"²⁸⁷.

En definitiva, los rasgos de la estética neobarroca parecen situarse en la intersección modernidad-posmodernidad-hipermodernidad, al hacer predominar lo individual sobre lo universal, la diversidad sobre la homogeneidad, y lo psicológico sobre lo ideológico. En este sentido, esta estética no pretende destruir las formas modernas, ni exaltar la simple recuperación del pasado, si no que favorece la coexistencia de estilos, el debilitamiento de la oposición tradición/modernidad, la anulación de la antinomia local-universal, todo ello en correspondencia con una sociedad en que "las ideologías duras ya no entran, donde las instituciones buscan la opción y la participación, donde papeles e identidades se confunden, donde el individuo es flotante

²⁸⁷ *Idem.*

y tolerante”²⁸⁸. Puede que por ello hoy los fotodramas abandonen la búsqueda de lo puramente nuevo para apostar por lo obsesivo, lo recurrente, lo viejo conocido, a lo que se le da la vuelta una y otra vez.

²⁸⁸ LIPOVETSKY, Gilles: *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1995, p.122.

8.3. LO MELODRAMÁTICO



Fotograma de la película "Magnificent Obsession" (1954), de Douglas Sirk

Una de las características de la fotografía escenificada actual es la presencia de lo melodramático y sus estrategias, tanto en los asuntos tratados como en el tono o la estética. En los últimos años, numerosos autores han escenificado narrativas dramáticas para la cámara inspirándose en un tipo de películas, televisión y publicidad melodramáticas.

Para explicar esta relación definiremos el concepto de melodrama y haremos un breve recorrido por su historia y sus implicaciones estéticas, sociológicas y artísticas. Analizaremos cuál es su influencia en las narrativas de escenificación fotográfica en la actualidad, a través de algunos ejemplos particulares que abordan de diferentes maneras estas cuestiones.

8.3.1 El melodrama. Definición, características, actitudes

En general, el término **melodrama** se refiere a la obra que exagera los aspectos sentimentales y patéticos de las situaciones con la intención de conmover a un público. Denota un tipo ficcional o teatral relacionado con la cultura popular, a caballo entre el realismo y la tragedia, manteniendo complejas relaciones históricas entre ambas. No sólo se refiere a un tipo de estética, sino a un modo de ver el mundo.

El melodrama como género popular redescubierto en los últimos años presenta un problema central en relación a su status, ya que no se trata tanto de un género cinematográfico como de un modo de relato, una forma de cruce cultural con una compleja historia de más de doscientos años. El género melodramático permite abordar, camuflando y desenmascarando a la vez, cuestiones de deseo, placer, fantasía, estética e ideología, a través de los “héroes” melodramáticos.

El melodrama ha sido tradicionalmente identificado como un **género femenino**. La recuperación del realismo y de la tragedia en el cambio del siglo XIX al XX como categorías que demarcan la alta cultura frente a la cultura popular coinciden con una re-masculinización del valor cultural. Mientras la tragedia y el realismo se enfocan en asuntos sociales “serios” o dilemas internos, los sentimientos y la emotividad son reducidos a sentimentalismo y exageración, los detalles domésticos se cuentan como algo trivial, y lo melodramático se considera una fantasía de escape, totalmente devaluado al asociarse con una cultura popular “femenina”.

Uno de los puntos de tensión del melodrama reside en su identificación con la ideología burguesa, junto con su oposición a su uso sub-cultural, particularmente ejercido por las mujeres. También el melodrama se identifica con cuestiones relacionadas con las relaciones familiares y heterosexuales. Además, el melodrama saca a la superficie asuntos de placer, fantasía, ideología y su rol en la cultura popular. Muy frecuente en el ámbito de la televisión, la teleserie o *soap opera* es comúnmente considerada como el último resorte del melodrama. Ésta tiene una tradicional filiación con la cultura popular “femenina”, lo cual nos ha hecho asumir ciertas cuestiones en relación al género del espectador.

Desde principios del siglo XX hasta los años 60 el melodrama es concebido en términos esencialmente peyorativos. Constituye básicamente un **anti-valor** para un campo crítico en el que la tragedia y el realismo representan las piedras angulares de la “alta” cultura, que necesita protegerse de la masa, del entretenimiento melodramático. En el mejor de los casos, el melodrama se considera una categoría genérica fragmentada, un modo estético un tanto perverso que rompe fronteras o convenciones de género.

Es a finales de los 60 cuando el melodrama llega a ser finalmente concebido dentro del campo de la crítica, en el contexto de un debate en el que la crítica de cine anglosajona se abre al estructuralismo francés y a las estéticas neo-marxistas, reconstruyendo por completo el campo crítico. Los esfuerzos por extender en Hollywood los valores de un humanismo realista son criticados como un liberalismo desconsiderado, que ignora la producción de comodidad capitalista tanto de la clase alta, de la “alta” cultura como de la cultura de masas, y la estrecha conexión entre significación y reproducción ideológica.

El valor estético del realismo es cuestionado en debates alrededor de su ingenuidad ideológica. Pero surge un nuevo énfasis en la operatividad y efectividad ideológica de la forma estética del melodrama. El melodrama presenta una contradicción formal que da lugar a un **nuevo valor crítico** que presenta a través de

películas en apariencia cómplices ideológicamente con el *statu quo*, pero que encierran en realidad una crítica encubierta a éste cuando leen entre líneas.

El melodrama explota unas nuevas condiciones de producción, convirtiéndose en un lugar de transmutación genérica y de “intertextualidad”. Se multiplica a través de la traducción, adaptación, y, en la ausencia de reglas de *copyright*, a través de la piratería también. Los clásicos dramáticos y literarios, que podían incluir tragedias de Shakespeare, ficción popular, poesía romántica y libretos operísticos, sucesos del periódico, imágenes de pinturas o grabados, canciones populares, aportan toda clase de material para el melodrama.

El autor que más ha hecho por rescatar el melodrama del descrédito ha sido posiblemente Peter Brooks. En su libro *The melodramatic imagination*²⁸⁹, texto de referencia en el tema, Brooks defiende el papel del melodrama más allá de su mera condición de espectáculo, proponiéndolo como un modo específicamente moderno que resurge de la pérdida de los valores ilustrados y de las formas simbólicas, y que funciona como respuesta a las consecuencias físicas del orden social burgués, en el que lo social debía ser expresado como lo personal.

En el lugar de lo “tradicionalmente sagrado”, el melodrama encubre lo que Brooks llama “lo más oculto”, el dominio de los valores espirituales operativos en el que se indica y se enmascara a la vez la superficie de la realidad. En el melodrama el concepto de represión aparece caracterizado por las “reducciones del racionalismo”, y la orientación hacia el “principio de realidad”, que opera en códigos de conducta social, convenciones del lenguaje y en la estructura de la psique. Además, el proyecto post-ilustrado simula demandas de significancia y valor personal, y el reconocimiento de todo lo que no puede estar contenido dentro del orden dominante (el deseo anti-social, lo paranormal, la lucha entre el bien y el mal...).

La herencia que el melodrama tiene de la tradición popular le permite presionar los discursos convencionales y represivos del orden post-ilustrado. Este género utiliza mecanismos narrativos que crean una barrera a la expresión, haciendo que actuaciones melodramáticas se conviertan en **estrategias excesivas** y alternativas que clarifican frentes dramáticos. La recurrencia del melodrama al exceso gestual, visual y musical constituye el intento expresivo de lo que Brooks llama el “texto de lo mudo”: dispositivos como el show mudo, la pantomima, los retablos escénicos y el espectáculo llegan a alcanzar lo que no puede ser generado a partir del código del lenguaje escrito o hablado.

Según Peter Brooks, el melodrama puede ser también definido como un género que trabaja paradójicamente con la idea de *represión* para alcanzar una total expresividad. Brooks señala que “uno está tentado a especular que los diferentes tipos de drama tienen sus correspondientes privaciones de sentido: para la tragedia, ceguera, ya que la tragedia trata sobre la visión interior y la iluminación; para la comedia, la sordera, ya que la comedia está relacionada con problemas de comunicación, malentendidos y sus consecuencias; y para el melodrama, la mudez, ya que el melodrama trata de la expresión”²⁹⁰.

En los comienzos del melodrama, en la Inglaterra de principios del siglo XIX, el éxito de esta nueva forma de expresión tiene su explicación en que, en un momento de extrema pobreza y monotonía, la gente ansiaba las

²⁸⁹ BROOKS, Peter: *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, Yale University Press, New Haven, 1976.

²⁹⁰ BROOKS, Peter, *Op. cit.*, p. 56.

crudezas y la violencia del melodrama, esperando del espectáculo un cierto consuelo, alguna voz de esperanza o de justicia. El melodrama, de alguna forma, supone una expresión democrática en la ilusión de posibilidad de una vida mejor para los desfavorecidos o los débiles oprimidos por las clases dominantes. La familia, con su moral y sus valores, se convierte en el centro de las tramas, que se vuelven cada vez más domésticas. El género del melodrama, obsesionado con sus propias superficies, apuesta por la exteriorización y la exageración sobre la profundidad o lo complejo. Sin embargo, el melodrama también acaba por revelarse además como un importante instrumento psicoanalítico, en tanto que desea exponer lo profundo, sea esto psicológico o mítico, recuperando algunas de las cosas ocultas en el subconsciente.

El término de “lo popular” define un terreno en el que diferentes clases y grupos sociales se encuentran y hallan su identidad. En este sentido, hay una **construcción ideológica**. Sin embargo, si se considera lo “popular” como un punto de cohesión social, se puede también cuestionar. Lo “popular” está avocado a la tensión, esfuerzos y negociaciones. En este contexto, la heterogeneidad de la estética del melodrama facilita el conflicto y la negociación entre identidades culturales. El texto melodramático trabaja con un nivel “imaginario”, inherente a la producción ficcional, pero también en un nivel realista, que remite al mundo externo al texto. Como Peter Brooks apunta, el melodrama cubre una demanda de significados que no están disponibles dentro del discurso de lo socialmente legítimo, mediante la investigación de personajes, eventos y relaciones altamente simbolizados.

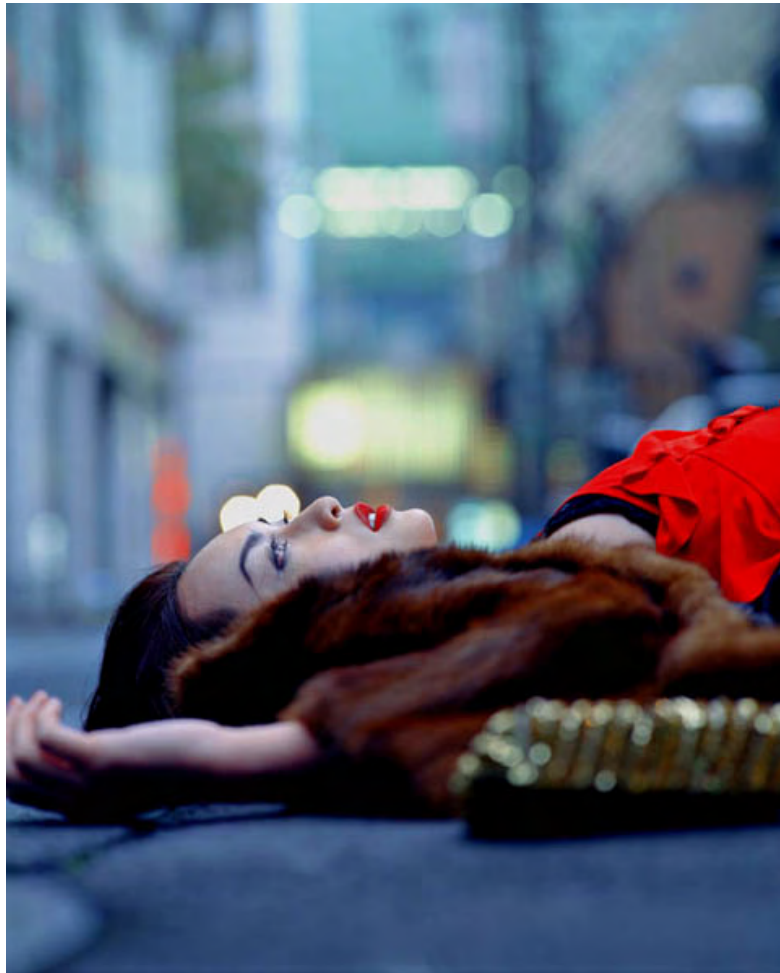
En cuanto a la negociación cultural, el melodrama trata lo socio-político sólo en cuanto afecta a lo psíquico, y la ausencia de relaciones causales entre ambos permite un cortocircuito entre el deseo melodramático y el mundo socialmente construido. En el melodrama hay una relación desajustada entre estéticas, placer e ideología. Se dice que la popularidad del melodrama suele coincidir con épocas de crisis intensa, sociológica o ideológica, y en estos contextos puede funcionar como elemento subversivo o como entretenimiento de escape, de acuerdo con las necesidades ideológicas. En cualquiera de estos casos, siempre se mantiene constante una polarización extrema de los valores (bien/mal, héroe/villano, virtuoso/corrupto...).

El melodrama nos conduce al interior de las limitaciones del *statu quo*, de lo ideológicamente permisible. Reconsidera demandas inadmisibles en los códigos del discurso social, psicológico o político, y sus posibilidades residen en su doble reconocimiento de cómo se han dado las cosas en la coyuntura histórica, y de cómo en ella se han contenido resistencias y deseos primarios. Esto es esencial para comprender no sólo lo que queremos cambiar, sino también las fuerzas y debilidades de las que procedemos. Sin embargo, el melodrama puede verse como un nexo contradictorio en el que ciertas determinaciones (sociales, políticas y artísticas) se relacionan, pero en el que el problema de la articulación de las mismas no se resuelve nunca con éxito. La importancia del melodrama reside precisamente en su fallo ideológico, en su despropósito, en el espacio abierto entre sus contradicciones.

La persistencia del melodrama puede que indique las maneras en que la cultura popular no sólo ha tomado nota de las crisis sociales y del hecho de que los perdedores no son siempre aquellos que lo merecen más, sino que además ha renunciado a entender el cambio social si no es en contextos privados o en términos emocionales. En esto hay una saludable **pérdida de confianza en la intelectualidad** y en la teoría social abstracta, insistiendo en que otras estructuras de la experiencia (por ejemplo, aquéllas en que se sufre) tienen más que ver con la realidad. Al mismo tiempo, se ha criticado que el melodrama encierra una

ignorancia de las dimensiones propiamente sociales y políticas de estos cambios, y su causalidad, permitiendo crecientes formas de escapismo del sistema de entretenimiento.

8.3.2. El melodrama en el arte contemporáneo



Izima Kaoru: "Hasegawa Kyoko wears Yves Saint Laurent Rive Gauche n° 412" (2003)

La historia estética del siglo XIX sugiere un desarrollo de la interdependencia entre melodrama y realismo, un realismo, que, por cierto, no es estático. Lo que el realismo deja sin cubrir se convierte en nuevo material para el proyecto melodramático. Mientras que el proyecto realista establece que es imposible, de un modo representacional, encarnar el mundo y luego deconstruirlo para revelar su interior y sus huesos, el melodrama, por el contrario, se sitúa en el mundo material del día a día y de la experiencia vivida, asumiendo las limitaciones del lenguaje y de la representación.

El melodrama procede a forzar la identidad, el valor y la plenitud del significado en una presencia estética. El significativo no puede cubrir las posibilidades de lo significado, el melodrama es principalmente un "lenguaje de presencia de la inmediatez". Mientras que el realismo pretende abarcar el mundo comprendiéndolo, y lo moderno y lo posmoderno exploran de maneras diferentes la desilusión derivada de esta ambición,

recuperando el propósito central del melodrama, extraer el significado y la identidad de las inadecuaciones del lenguaje.

El melodrama es un modo de expresión esencialmente *visual*, donde colores y formas lumínicas se magnifican y se exageran, en una voluntad de resaltar los elementos constituyentes de un mundo que no pretende ser el real, sino que es como debiera ser... Y es que el melodrama, es, sobre todo, un drama de reconocimiento. Es un drama de signos, icónico, teatral y codificado.

Inevitablemente, el melodrama encuentra en las artes visuales un buen campo de acción, ya que ambos comparten diversas cualidades, entre ellas, el anhelo de trascendencia en un mundo desprovisto de lo sagrado. Mientras el melodrama busca revelar la estructura de un sistema moral a base de los principios del bien y el mal, el arte va más allá y se equipara con ese bien, con el *misterio*. En esta tarea heroica de recuperación de lo sublime, el melodrama fracasa en tanto que es identificado con el mal gusto y sufre el descrédito de la “cultura”, y el arte es cuestionado en su intención de expresar y contener lo existencial a través de sus diferentes medios.

El arte actual, superviviente del debate entre la estética de la alta y de la baja cultura, se ha abierto al género melodramático y explota sus virtudes (situaciones excesivas, intensificación de los sentimientos, dimensiones espectaculares...) según sus necesidades. En efecto, hoy en día vemos cómo frecuentemente el espacio del museo se convierte en todo un escenario, cómo las obras adquieren dimensiones desmesuradas que exceden el sentido del objeto, y cómo las fotografías se convierten en verdaderos espacios con vida, en escenas casi a tamaño real donde estamos invitados a entrar.

Doreet LeVitte Harden relaciona algunas estrategias del melodrama con la “colour field painting” de Barnett Newman (entre otros), apuntando que ese otro espacio del arte es el espacio de lo sagrado hoy: “La dimensión a gran escala usada por parte del arte contemporáneo conlleva un asombro usado por los pintores de lo sublime americano. Ya no se trata de la visión analítica que exige que lo sublime esté presente en el campo de colores diseñado para ser el lugar de lo nuevo sagrado. Lo que hace melodramática esta nueva obra es la inserción de un asombro emotivo, que acepta la dimensión melodramática como la única y verdadera expresión de nuestro tiempo. En esto el arte se distingue de otros modos de visibilidad, tales como el anuncio, el cine o la televisión, porque transmite de manera convincente la moralidad de los sentimientos. A pesar de su estética compartida, el anuncio utiliza los requisitos del melodrama sin creer en su finalidad. El arte, por el contrario, reconoce el gran proyecto del melodrama y lo adapta a sus propios fines”²⁹¹

Podemos decir que el melodrama es una especie de estado mental, un modo de ser, un género. Ha estado siempre ciertamente desacreditado frente a todo lo que pertenece al orden de la “alta cultura” o al ámbito de lo intelectual. El melodrama se ha infiltrado en todas las capas de nuestra vida, en la entonación de nuestro discurso, de forma que hoy hablamos de cosas en realidad banales, calificándolas de trágicas, sublimes, malignas... Tal vez estemos hoy hiperbolizando lo cotidiano hasta un extremo antes desconocido. La naturaleza visual de los medios de comunicación de masas ha sido definitiva en el hecho de que el

²⁹¹ LeVITTE HARDEN, Doreet: “Melodrama”, Catálogo *MELODRAMA*, Artium, Vitoria-Gasteiz/MARCO, Vigo/Centro José Guerrero, Granada, 2002, p. 105.

momento actual se haya vuelto melodramático. El flujo constante de comunicación e imágenes favorece el contar con la presencia constante del *otro*, y con el acecho constante de lo trivial. Para evitar lo trivial podemos echar mano de dos procedimientos, que son las técnicas del melodrama: o se exagera lo cotidiano, o se cita.

Existe una paradoja, si pensamos que la exageración de la verdad está frecuentemente relacionada con su falsificación. Pero hoy en día las nociones de originalidad y autenticidad se están reformulando constantemente, y acaso nadie esté en condiciones de decir nada verdaderamente original. Una opción puede ser la de exagerar lo original para que se vuelva a ver como algo nuevo. Y esto es perfectamente acorde con la condición y la sensibilidad posmoderna, en cuanto a que el melodrama opera con lo superficial, centrándose en la exageración.

El melodrama, género popular donde los haya, ha estado siempre desacreditado en nuestra consciencia. De alguna manera, consideramos que melodramático es siempre el *otro*, nunca uno mismo. Supone una especie de espejo negativo, en el que lo melodramático son los pobres, los analfabetos, las mujeres, los no-europeos, los inválidos, la masa... Todos los que no son *de los nuestros*.

Resulta coherente pensar que, en efecto, existe una indeterminada pero inequívoca relación entre la recuperación del melodrama y la dimensión sobre-afectiva que alcanza cada vez más ámbitos de nuestra sociedad en este momento de sensibilidad hipermoderna, donde el “personismo” y el factor emocional no son ya separables tampoco de las narrativas artísticas fotográficas. En la época hipermoderna tiene lugar una sobre-sentimentalización del mundo, y resulta especialmente melodramática la paradoja de que cuanto más mejoran las condiciones materiales, más aumenta la sensación de una vida opresiva, caótica e insoportable que deriva en una profunda insatisfacción. En relación a estas cuestiones, es preciso comentar más en detalle la presencia unas prácticas artísticas (y fotográficas) que giran alrededor del melodrama.

En la actualidad, ante la gran variedad de propuestas al respecto, cabe plantearnos la pregunta: ¿Existe una estética definida del melodrama? Lo que sí existe es un deseo generalizado de revelar secretos, de relatar, y de escapar de una denostada profundidad psicológica a través de la divulgación de pensamientos y sentimientos presuntamente íntimos.

Recientemente se han aplicado parámetros melodramáticos en la configuración y la estructura del arte. Exposiciones multidisciplinares como “Melodrama”²⁹², o de videoarte como “I Love You”²⁹³, por ejemplo, son verdaderamente sintomáticas de este hecho.

En “Melodrama” las diferentes obras expuestas, radicalmente diferentes unas de otras, están contaminadas por elementos como teleseries de sobremesa, canciones pop, bisutería y artillería de bazar *kitsch*, películas de serie B, cómics, pintura de salón... Hacen gala de un lenguaje propio que predica el exceso sentimental y estético. La exposición viene a demostrar que el arte no puede escapar de la influencia del melodrama, ni en

²⁹² La muestra “Melodrama”, comisariada por Doreet LeVitte Harten fue expuesta en ARTIUM (Vitoria-Gasteiz, abril-septiembre 2002), el Centro José Guerrero (Granada, octubre 2002-enero 2003), y en el MARCO (Vigo, Pontevedra, febrero-mayo 2003).

²⁹³ “I Love You” es una exposición de videoarte comisariada por Susana Cendán que se mostró en el Centro Torrente Ballester (Ferrol, A Coruña, 8 febrero-29 marzo de 2008) y también como ciclo de videos en el CGAC (Santiago de Compostela, A Coruña, 14 y 15 de febrero de 2008).

los años 70, examinándolo con una mirada conceptual, ni en los 80, desenterrando su interés sociológico, ni en los 90, buscando el valor de las emociones. En la actualidad, ya bien entrados en el siglo XXI y con las exigencias de corrección política de la vida contemporánea, los artistas de esta muestra explotan algunas de las diferentes posibilidades del género del melodrama, demostrando además que, a pesar de que se sigue considerando un género de gusto pobre o anticuado, no podemos evitar sentirnos fascinados por él.

El catálogo de la exposición (que cuenta con un relato de Pedro Almodóvar como introducción surrealista e irreverente, como exige la ocasión) constituye un compendio de artistas que se revelan como melodramáticos, a veces reivindicativos, a veces irónicos o críticos. Wim Delvoye, Christian Jankowski, Robert Longo, Raymond Pettibon o Glenn Brown son algunos de estos artistas que, aunque con diferentes puntos de vista, parecen compartir una idea de desinhibición sentimental.

Aunque la muestra es interdisciplinar, vemos que algunas de las obras utilizan específicamente el medio fotográfico, como ocurre en la serie de 19 fotografías de Tracey Moffatt, titulada “Laudanum” (1999). Estas fotografías muestran un espacio doméstico victoriano (lo cual hace un guiño inequívoco a la tradición del género, ya que la época victoriana es la más frecuentemente asociada a la imaginación melodramática, en



Tracey Moffatt: “Untitled”, de la serie “Laudanum” (1999)

sus injusticias y logros, sus códigos y conflictos morales, etc.). El melodrama como producto victoriano, en este caso, se sitúa en el campo del espacio femenino, principalmente en la casa, y Moffatt adapta las sensibilidades de esta estética para transmitir las a través de una narrativa subversiva y retorcida en estas fotografías. Las diferentes viñetas, que no parecen seguir un orden cronológico (ni lógico), responden a una confusión a caballo entre el ensueño y la pesadilla, como ordenadas bajo los efectos de un sueño de láudano. Este relato a base de imágenes, que carecen de lenguaje verbal, remite precisamente a lo reprimido, a su manifestación expresiva somática, a las historias sobre la “histeria femenina”... En cierto modo, la sugerente estrategia narrativa elegida por Moffatt aprovecha la forma en que el melodrama permite una vía de escape, una vía de expresión para lo reprimido emocional, social o político, lo que no puede ser dicho directamente de un modo “serio”.

Por otra parte, las fotografías que Hiroshi Sugimoto muestra en la exposición, denotan procesos melodramáticos, tanto en relación a los temas escogidos como a las ejecuciones de los mismos. En “Napoleon Bonaparte and the Duke of Wellington” (1994), el artista utiliza figuras de cera (del Duque de Wellington y de Napoleón Bonaparte, concretamente) que “devuelve a la vida” a través del medio fotográfico, al insertarlas en una determinada puesta en escena dramática. Con esta estrategia, Sugimoto invierte el proceso tradicional de la fotografía, mediante el cual los vivos son congelados como algo “muerto” gracias al disparo fotográfico; en este caso, son los muertos, a modo de *zombies* o fantasmas, los que vuelven a otra vida a través de las acciones descritas. Además, para el espectador, ambos personajes no dejan de tener ese inevitable aire melodramático del héroe poderoso.

Y como icono paradigmático de la heroína melodramática (acaso más trágica que melodramática), nos encontramos con la figura de Ofelia, recurrente a través de diferentes épocas (pensemos en las versiones de John Everett Millais, Eugene Delacroix o Dante Gabriel Rossetti) y aquí en la exposición que ahora nos ocupa, tratada también por Joan Fontcuberta y por Sergio Vega, respectivamente. La *Ophelia* de Fontcuberta es una articulación de dos imágenes: la primera imagen es pictórica, y la otra, su doble fotográfico, lo cual aporta un aspecto casi radiográfico, misterioso, de retroalimentación entre iconos. En cambio, la Ofelia de Sergio Vega es descontextualizada, situada en otro lugar más exótico, cambiando el lago danés original por una selva tropical. Y es que el uso del exotismo es un rasgo recurrente en la técnica del melodrama: lo exótico como huida de lo real, pero también como espacio recontextualizador y capaz de convertir un determinado valor particular en un valor universal.

En general, “Melodrama” es una exposición que se refiere principalmente a sí misma y que además se puede referir también a cualquier exposición, ya que, en palabras de la comisaria, “cada exposición es un acontecimiento melodramático, porque lo quiere todo, quiere explicar los usos y costumbres del mundo e insertar una idea de integridad en lo que parece una existencia sin sentido”²⁹⁴.

Durante mucho tiempo ha imperado una cierta idea del arte contemporáneo como un arte elitista, destinado mayoritariamente a unos cuantos entendidos (de algún modo casi “aristocrático”, por tanto). Frente a esto, “I Love You” es un proyecto (en este caso, de videoarte) que trabaja desde algunos de los diferentes códigos de la cultura popular, como son la telenovela, la publicidad o el videoclip. Es una exposición pensada principalmente para un público que ha crecido fascinado delante de una pantalla de televisión que, para bien o para mal, ha condicionado su modo de asentamiento en el mundo y el modo de entender cuanto sucedía a su alrededor. Esta fascinación por las imágenes se ha ido transmitiendo a las generaciones que han encontrado en la red un nuevo mundo lleno de posibilidades. Las nuevas circunstancias nos obligan a abordar la historia del arte desde un nuevo punto de vista que amplía sus posibilidades, alternando disciplinas heterogéneas.

La temática de “I Love You” gira esencialmente alrededor del sentimiento amoroso, el amor filtrado a través de la cámara (en este caso, de video), el amor en pequeños grandes formatos, en contextos creativos diferentes pero complementarios: el videoclip, el estilismo de moda, el corto cinematográfico, el spot publicitario, o la propia videocreación como tal.

²⁹⁴ LeVITTE HARDEN, Doreet: “Melodrama”, *Op. cit.*, p. 120.

Entre la diversidad de los artistas que participan en esta muestra, destaca el trabajo audiovisual de Julia Montilla, titulado “Feed the need” (2003), por estar inequívocamente ligado a la dimensión melodramática de la telenovela y el *culebrón*. Éstos son elementos que diariamente alimentan la imaginación de millones de espectadores por todo el mundo y que, tras su inocencia aparente, ocultan el poder para establecer una serie de convenciones que mantiene un determinado orden social. Con una estética que remite a la moda de los años 30 ó 50, y con una cierta densidad en los diferentes niveles de lectura (se trata de una especie de adaptación de una escena de la película “Cleopatra”, de Joseph Mankiewicz, protagonizada por Elizabeth Taylor y Richard Burton, quienes, de forma paralela a la ficción, también protagonizaban una historia de amor y exceso que apasionaba al público). Julia Montilla trabaja desde el interior del remake, readaptándolo, reorganizando los clichés con un humor que casi toca lo sarcástico.

Por su parte, David M. Young en su obra “Hitchcocked” (2006) revisa la célebre escena del asesinato en la bañera del film de Alfred Hitchcock “Psicosis” (1960), la cual ya forma parte de nuestra memoria cinematográfica colectiva, y que ha sido ampliamente trabajada mediante remakes y secuelas varias. En el relato audiovisual de David M. Young, una pareja de jóvenes homosexuales que parecen encontrarse en una primera cita después de conocerse por Internet (esto nos sitúa en una cuestión de plena actualidad, ya que hoy en día nos encontramos con que cada vez son más frecuentes los romances a través de plataformas virtuales como la red, y que pueden producir y transferir sentimientos y relaciones tan verdaderos o tan falsos como en la vida “real”...). David M. Young aplica en este breve *thriller* psicológico de bajo presupuesto alguna de las fórmulas de Hitchcock, maestro en el arte de manejar la intriga, en una especie de homenaje recontextualizado. En la historia, ya estamos siendo guiados hacia un tipo de lectura particular, y pronto sospechamos que hay algo perverso desde el principio. Con una estética que parece recordar al *soft porn* gay, casi amateur/ casero, tenemos ciertas expectativas de una situación límite que sin embargo se truncan con un final anti-clímax que desmiente todas nuestras suposiciones; el final es dulce y feliz, casi cómico...

8.3.3. El melodrama fotodramático actual. Particularidades y artistas

En la posmodernidad son especialmente significativos los aportes de autores que, trabajando en el ámbito de la fotografía escenificada, juegan con códigos y estrategias del melodrama. Desde los comienzos de esta época encontramos un buen número de antecedentes inmediatos del melodrama fotodramático actual.

En el texto “Magnificent Obsession: An Introduction to the Work of Five Photographers”²⁹⁵, publicado en 1989, Laura Mulvey comenta la obra de cinco fotógrafos (Mark Lewis, Geoff Miles, Oliver Richon, Mitra Tabrizian y Karen Knorr) que, según la autora, cuestionan y agitan las ideas preconcebidas de lo que debería ser una fotografía: la imagen fotográfica, como el cine, puede ser compuesta para escenificar ideas abstractas, el mundo interior del deseo o de lo imaginario. De la imagen fija se tienen expectativas de transparencia, pero hoy la fotografía se opone a esta perspectiva, perdiendo la anterior relación “de tú a tú” con la realidad.

Los artistas en “Magnificent Obsession” toman las ideas de “placer contemplativo” y de “realidad” como materiales para la ironía y el juego, echando mano de la yuxtaposición de imagen y palabra, de un modo

²⁹⁵ MULVEY, Laura: “Magnificent Obsession: Introducción a la obra de cinco fotógrafos”, en RIBALTA, Jorge (ed): *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGráfica, Barcelona, 2004, pp. 216-230.

flexible, a veces oblicuo. Mulvey señala que la estética negativa desafía la ortodoxia crítica, construyendo alternativas y atrayendo la imaginación del espectador a la vez que se construye el discurso. El espectador se sorprende implicado en la tarea de descifrar la imagen y crear el significado del texto: todas las series fotográficas que forman parte de la muestra giran, de alguna manera, en torno a pistas. Las imágenes hacen que el monólogo interior del espectador se convierta en una interpretación verbal interna: las palabras no explican la imagen, sino que añaden otro nivel al discurso.



Mitra Tabrizian: Imágenes de la serie "Correct Distance" (1985-1986)

El título de la exposición ("Magnificent Obsession"), tomado de la película homónima (1954) de Douglas Sirk, remite al género del melodrama, desafiando la objetividad de la fotografía. En la exposición tal vez no haya una línea argumental precisa, pero sí unos intereses y preocupaciones culturales compartidos. En las obras expuestas tenemos que "leer" la puesta en escena a través de la representación visual del significado, que es siempre construido y no-naturalista. Estas imágenes no representan el mundo, sino que revelan los síntomas del material reprimido en el inconsciente o en la ideología, y las "realidades" que se presentan en las fotografías no son visibles a simple vista ni tampoco visibles para el objetivo. Podemos decir que lo que hacen estas obras es materializar mundos culturales, abiertos al deseo del espectador.

De esta exposición hemos de destacar las fotografías de **Mitra Tabrizian** (artista de origen iraní que vive y trabaja en Londres). Las imágenes de la serie "Correct Distance" (1985-1986) evocan códigos y estéticas del *film noir* hollywoodiense, describiendo escenas que nos invitan a entrar en un mundo de deseos inconfesados (o inconfesables) y reprimidos. Estas fotografías tienen una importante carga de glamour psicoanalítico, y explotan la figura de la *femme fatale* en relación a las fantasías de la mujer actual. Esto resulta especialmente interesante, si tenemos en cuenta que Tabrizian procede de una cultura iconoclasta.

Las imágenes de "Correct Distance" contienen siempre espacios ficticios conflictivos, y permiten al espectador una distancia de las formas dominantes del *voyeurismo* y exhibicionismo, tal y como los encontramos en una gran variedad de códigos visuales y discursos. Su caso es paradigmático en cuanto a la relación de lo fotográfico, lo cinematográfico (la artista es, además de fotógrafa, una impecable directora de cine) y lo melodramático, y las imágenes han sido exquisitamente escenificadas (verdaderos triunfos de la *mise-en-scene*). Pero también son, en un sentido más psicoanalítico, "escenas" en las que las fuerzas de la fantasía, el deseo y la violencia, obedeciendo a una lógica alternativa, emergen de la superficie de la imagen y funcionan

libremente operando a modo de narrativas bellamente condensadas. En esta serie, las líneas argumentales se sostienen elípticamente a través de “secuencias” (como fotogramas de series de películas que todavía no han sido realizadas).

También en la década de los 80 **Eileen Cowin** echa mano de la estética de la teleserie o *sit-com* para ofrecer unas escenas protagonizadas por personajes que podrían pertenecer a cualquier familia media americana, congelando instantáneas como si de un fotograma se tratase. En el caso de “Untitled (Frame and Red Rose)” (1983), perteneciente a la serie “Family Docudrama”, la escena está protagonizada por varias personas enfrascadas en actividades que parecen independientes unas de otras, en una relación oblicua cercana a las nociones de pose. En una pareja de pie, besándose, inexplicablemente aislada por un marco suspendido en el aire, un hombre entrega una rosa a otra mujer sentada en un sillón, mientras unos muchachos juegan en el suelo. La situación, absurda, supone una especie de narrativa miscelánea que finge presentar situaciones singulares. Pero también es una escena compleja, que excita nuestro apetito interpretativo a través de la estructura de las posturas, los contactos visuales, y nos hace pensar en que estos personajes cliché tal vez son alegorías que exploran las relaciones sociales de los estereotipos que conforman nuestro ámbito cultural (hoy en día, condicionado en gran medida por los *mass-media*, y en especial por la televisión...).



Eileen Cowin: “Untitled (Frame and Rose)”, de la serie “Family Docudrama” (1983)



Cindy Sherman: “Untitled Film Still #11” (1978)

Cindy Sherman es un caso paradigmático de los antecedentes inmediatos de la práctica del melodrama fotográfico actual. Los “Untitled Film Stills” de los años 70 son un claro homenaje a toda una estética y a un género cinematográfico en el que personajes siempre femeninos (y siempre encarnados por la misma autora) se enfrentan a situaciones imprecisas y de una latente tensión emocional en parte desencadenada por los roles que cada una de las mujeres descritas se ve condenada a desempeñar.

En “Belgravia” (1979-1980) **Karen Knorr** nos presenta un conjunto de retratos de diferentes personas en entornos domésticos, en sus mansiones del elegante barrio londinense que da título a esta serie fotográfica (una de las primeras de la autora). Cada una de las imágenes va acompañada por un breve texto, cuya tipografía evoca un libro de texto escolar sobre las ideas y actitudes de la clase alta construidas a partir de conversaciones. Para destacar el carácter artificial del texto, compuesto bajo la imagen fotográfica,

determinadas palabras claves aparecen escritas en mayúsculas (como por ejemplo “Privilegio” en “No hay nada malo con el Privilegio, siempre que estés dispuesto a pagar por él”).

Al igual que los textos, las poses de los personajes son artificiales, estáticas y afectadas, y describen a unos sujetos convertidos en objetos de su propia sociedad. Karen Knorr profundiza en esta serie (al igual que hace con otras series de la misma época, de sus inicios, como “Gentlemen”) sobre la relación del hombre con la sociedad, su cultura y su patrimonio en Occidente. Y en este caso, lo hace en clave melodramática, a través de la exposición estereotipos y de valores que hoy nos parecen obsoletos y *snob*, y de la presentación de entornos domésticos donde todo se muestra armónico y lujoso, mientras nos deja entrever la existencia de prejuicios infundados socialmente y los conflictos interiores latentes en los individuos de esa clase social.



I know of a Beautiful Marriage
She likes his Money.
He like her Beauty
and is happy to have a
beautiful item in the house.
If I had such a marriage
I would shoot myself.



A good Mother
puts her Family first
before her Career.



There is nothing
wrong with Privilege,
as long as you are ready
to pay for it.



You couldnt get me to eat Lentils
Even if you paid me £1per lentil.

Karen Knorr: Fotografías de la serie “Belgravia” (1979-1980)

El trabajo de la artista norteamericana **Tina Barney** se centra también en un pequeño microcosmos social, el de su propia familia (ella pertenece a una familia de clase alta de la élite de Long Island), que de este modo se convierte en un escenario de doble sentido para la autora: un lugar de desenvolvimiento personal e introspección psicológica. Sus imágenes constituyen una valiosa fuente sobre la vida privada y el entorno de ellos, deteniendo su mirada narrativa en las acciones y situaciones cotidianas de estos personajes. Todos pertenecen a la "aristocracia blanca, anglosajona y protestante" de Estados Unidos (WASP).

A caballo entre el documento y la ficción, las escenas que Barney nos presenta juegan con la artificialidad y el despliegue de pequeñas representaciones y teatros de la vida cotidiana de estos personajes que tan bien conoce, y cuya apariencia resulta tan similar a la de los personajes de un melodrama de Douglas Sirk, o de exitosas series televisivas norteamericanas como "Dallas" o "Falcon Crest". Igualmente, los elegantes y profusamente decorados escenarios, el gran formato de las fotografías y sus impecables y brillantes colores aportan una idea de vividez y realismo que nos permiten acceder virtualmente a este mundo de glamour irresistible.



Tina Barney: "Marina's Room" (1987)

El resultado es un "teatro de la conducta" o "teatro de los modales", como la propia fotógrafa define su trabajo: un álbum de familia que es sinécdoque de toda una clase social, un ámbito confortable que sin embargo deja entrever una cierta desazón a través de las expresiones de los rostros de sus protagonistas, que al final siempre resultan ser, como en los mejores melodramas, unos "pobres niños ricos".

Volvemos al caso de **Tracey Moffatt**, una artista cuyo trabajo está ligado a la imaginación melodramática por antonomasia, tanto en su faceta de cineasta como en la de fotógrafa. Su proyecto está regido, en gran medida, por una concepción de lo melodramático como algo que construye realidades inauténticas e indeterminadas. La artista utiliza medios no verbales de expresión, unas puestas en escena y unos gestos en los personajes que sin embargo, transmiten un intenso significado narrativo y emocional. Series como "Something More" demuestran que la estética de lo mudo sirve para expresar experiencias traumáticas impronunciadas.

También encontramos en su serie "Scarred for Life" un conjunto de relatos de tono pseudo-sentimental, en combinaciones de imagen y texto en las que parecen combinarse sentimientos contrapuestos de recuerdos, frustraciones, rabia contenida y victimismo. La estética está inspirada en fotografías de los años 50 o 60 (como sacadas de la revista "Life"), y en cada historia se inscribe un conflicto doméstico, familiar, existencial. Esta serie está relacionada con la labor que el melodrama permite en cuanto a la exposición de asuntos de violencia y opresión en el ámbito familiar, proponiendo ese "retorno de lo reprimido" y la revelación de fuerzas ocultas que remiten a lo siniestro freudiano, provocando asimismo sentimientos complejos en el espectador.

Además, encontramos en la obra de Moffatt una consistente ambigüedad en relación a los imperativos morales del melodrama. Al contrario que en los melodramas teatrales y literarios tradicionales, que dividían el mundo en dos cortes claros y binarios (bien/mal), los relatos fotográficos de esta autora suponen una ambigüedad moral que reta al espectador a realizar sus propios juicios en lugar de confiar automáticamente en la moral preestablecida y en las premisas políticas.

Ya en el contexto más reciente, una exposición que hemos de destacar por su significancia específica en la tendencia melodramática dentro del campo de lo fotográfico es la muestra titulada “Acting Out: The Invented Melodrama in Contemporary Photography”²⁹⁶, en la que se muestran trabajos de 13 artistas representativos de esta tendencia melodramática en la fotografía escenificada. Comisariada por Kathleen A. Edwards, la exposición presenta 31 trabajos de Tina Barney, Gregory Crewdson, Philip-Lorca DiCorcia, Anna Gaskell, Tom Hunter, Simen Johan, Justine Kurland, Laura Letinsky, Sharon Lockhart, Adi Nes, Cindy Sherman, Yinka Shonibare, Janaina Tschape y Jeff Wall. Todos estos artistas, en sus diferentes enfoques, planean cuidadosamente la fabricación de sus fotografías, operando como directores de cine y colaborando casi siempre con un equipo de actores y técnicos. Dentro de estas fabricaciones, las fotografías presentadas tienen un impacto significativo, debido en gran medida a la presencia del melodrama, un aspecto narrativo penetrante y que frecuentemente pasa desapercibido a la vez.

A través de sus elementos, la exposición examina la presencia del melodrama en la fotografía artística contemporánea, abriendo un debate acerca del melodrama como un sistema estético de percepción derivado del desarrollo de la sociedad moderna en Europa occidental y Estados Unidos. Considerando el melodrama como un sistema con una larga tradición en el dar sentido a la experiencia, esta exposición pretende analizar cómo funciona el cuerpo expresionista que apela a las emociones del espectador, ofreciendo formas de reconocer y liberar sentimientos.

Podemos comprobar que las fotografías fotodramáticas en la actualidad exploran y explotan características del melodrama fabricado, caracterizado por el *pathos*, la emoción desmesurada, la polarización moral, las narraciones o estructuras no tradicionales y los eventos extraordinarios. Los artistas que exploran estas cuestiones en sus obras investigan el melodrama como un sistema estético de representación influenciado por la literatura, el teatro, el cine, los fotogramas y la fotografía histórica.

El uso y abuso de colores brillantes y saturados es una de las señas de identidad de las fotografías del argentino **Marcos López**. Encontramos en sus imágenes una iconografía pop, casi delirante, que ha sido calificada como “pop latino”. El artista emplea el recurso de la ironía como una estrategia para distanciarse de temas dolorosos relativos a diversas situaciones de la realidad política y social de Argentina, de un modo un poco escéptico, un poco desmitificador. Con influencias reconocibles de diversos campos, como el cómic, la publicidad, o el muralismo mejicano, Marcos López nos ofrece una nueva visión de algunos estereotipos y tópicos latinoamericanos (que a veces tienden a mostrar la miseria de sus gentes), exagerándolos y convirtiéndolos en imágenes atractivas y alegres, acentuando así sus males más todavía.

²⁹⁶ “Acting Out: The Invented Melodrama in Contemporary Photography” es una exposición comisariada por Kathleen A. Edwards que tuvo lugar en el Neuberger Museum of Art (Purchase, Nueva York, EEUU), del 5 de septiembre al 31 de diciembre de 2005.



Marcos López: "El cumpleaños de la directora" (2008)

El tono de algunas de las imágenes de López es especialmente melodramático, en este caso en un sentido cercano a la telenovela latinoamericana. Esto lo podemos comprobar en obras de la serie "Surrealismo Criollo", como por ejemplo en "El cumpleaños de la directora" (2008), donde el artista pone de manifiesto la "mortal rigidez de las instituciones", frecuentemente de estricta moral católica, que genera conflictos en las relaciones personales y sociales. Mediante una estética de poses forzadas, colores exagerados y elementos y personajes locales reconocibles, propone una especie de estudio sociológico. El artista realiza una reflexión en clave de humor en relación a la identidad latinoamericana a través de ciertos mitos y lugares comunes, y también una reflexión acerca de la mirada globalizadora del consumismo americano y al desmesurado deseo de apariencia en la clase media argentina.

Marcos López ha fijado una iconografía propia y mestiza que alía lo convencional y lo diferente, el espectáculo y la tragedia, la autenticidad y el estereotipo, componentes extraídos del ámbito de los medios de comunicación propios del melodrama, en el que la televisión y las telenovelas, las historietas y sus superhéroes, el cine y las estrellas, dibujan una irrealdad cada vez más engañosa, menos comunicativa, más enajenante. López refunda este universo y, a partir de una puesta en escena personal caracterizada por la estridencia cromática, el efectismo y la afectación en la concepción de sus escenografías, la asimilación de los elementos del kitsch urbano, la precisión y el equilibrio en la estructura formal de la composición, consigue introducir al espectador en un proceso de identificación con algunos de los ámbitos más privados del individuo, que configura su propia existencia y que traduce el desconcierto, el escepticismo y una la sensación de descontextualización.

El proyecto fotográfico de **Erwin Olaf** aborda temas como el sexo, el deseo, la belleza y la violencia de un modo frecuentemente directo y explícito, realizando una crítica incisiva de la hipocresía social, la doble moral o los tabúes de la sociedad de consumo contemporánea, cuestionando, a su vez, las nociones relacionadas con la belleza y su valor.



Erwin Olaf: "Grace", de la serie "Grief" (2007)

En series recientes como "Paradise" (2001) o "Separation" (2003) aparece un cierto tono dominante de pesimismo y melancolía. Pero especialmente hemos de reparar en una de sus últimas series, titulada "Grief" (2007), que supone un punto de inflexión en tanto que por primera vez no busca un aire de erotismo ni referencias a la sexualidad de ningún tipo: las fotografías pertenecientes a esta serie conjugan una sofisticada combinación de arte, moda y emoción, en un intento de devolver el glamour a la sensación de depresión personal. Figuras solitarias conscientes de su propia belleza, vestidas con ropas elegantes y pulcras esperan en habitaciones igualmente impolutas y perfectas, mirando fijamente al suelo, o a través de la ventana, o enjuagándose las lágrimas de sus ojos. Incluso la armoniosa paleta de colores suaves sugiere una impecable melancolía. Erwin Olaf nos ofrece la desgracia o la miseria de estos personajes (algo que nunca seremos capaces de determinar realmente) en su forma más exquisita, sin que aparezca un solo *kleenex* arrugado en escena, sin ningún detalle que empañe la cualidad brillo de estos sentimientos sublimados.

Inevitablemente, estas fotografías nos devuelven a las pinturas de Edward Hopper, y también a otro tipo de referencias visuales tan influyentes como los melodramas de Douglas Sirk o John Stahl. Las imágenes despliegan una especie de serenidad pasiva, casi resignada, y una atmósfera introspectiva que nos habla de soledad e incomunicación. Tal vez los personajes de estos cuadros no mantienen relación alguna entre sí y estén realmente aislados; la aparente felicidad prometida por esos entornos agradables y diáfanos no impide una sensación de abandono y de silencioso desencanto.

El artista, sin embargo, no deja de realizar un comentario crítico la sociedad y de sus valores predominantes, en esta ocasión sobre la falacia de las apariencias, sobre los entornos familiares que de repente se vuelven extraños y desoladores, sobre las tormentas interiores que tienen lugar silenciosamente en superficies apacibles y en principio tan confortables como estos hogares de diseño. El título de la serie apela a un sentimiento universal de pérdida y de tristeza, y ese es precisamente el denominador común de las

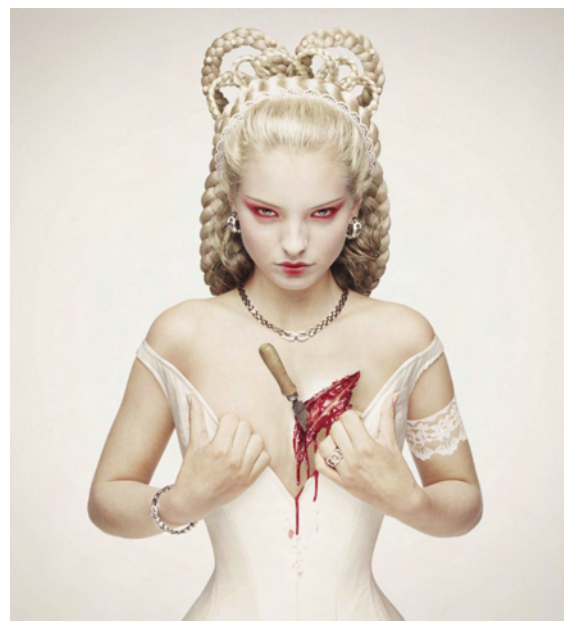
situaciones individuales que se presentan. Como espectadores, podemos proyectar nuestra propia sensación en la imagen y darle un contenido específico, puntual.

También en su proyecto “Royal Blood” (2000), Erwin Olaf realiza una serie de retratos imaginarios de algunas víctimas violentas de la historia, y estos personajes son virtualmente retratados justo unos instantes después de su muerte, posando hacia la cámara como verdaderos modelos. Estos simulacros de personajes históricos entre los que encontramos a Julio César, Ludwig de Baviera, María Antonieta, la zarina Alexandra o la emperatriz Sissi, y contemporáneos como Jackie Kennedy-Onassis o Lady Di, encarnan el gusto por las tragedias, el morbo sensacionalista y el melodrama en la sociedad actual.

Todas las imágenes de esta serie presentan una apariencia casi ideal (tonos platino en el cabello, peinados perfectos, adornos de perlas y oro blanco, indumentarias impecables...), potenciada por la uniformidad nacarada aportada por Photoshop y una iluminación que aplanan los volúmenes. Pero esta frialdad cadavérica se ve manchada por la aplicación de heridas “reales” (en el doble sentido del término en español): la sangre “real” de los protagonistas se ha conseguido montando digitalmente imágenes reales de sangre de una carnicería. En este sentido, Olaf opera del mismo modo que Stanley Kubrick (por cierto, también excelente fotógrafo) en las películas de “La naranja mecánica” (1971) o “El resplandor” (1980): la geometría y la perfección volumétrica de la arquitectura racionalista, se convierten en escenario o soporte de la violencia más terrible.



Erwin Olaf: “Di 1997”, de la serie “Royal Blood” (2000)



Erwin Olaf: “Sissi 1898”, de la serie “Royal Blood” (2000)

Aunque el artista inglés de origen africano **Yinka Shonibare** trabaja con diferentes proyectos de diferentes disciplinas (escultura, vídeo, instalación...), nos interesa en este apartado por la propuesta de su serie fotográfica “Diary of a Victorian Dandy” (1998). En general, sus trabajos están realizados en una clave de humor en relación a las expectativas culturales de la modernidad y la comprensión de las identidades culturales.



Yinka Shonibare: Fotografía perteneciente a la serie "Diary of a Victorian Dandy" (1998)

Shonibare realiza una seductora pero afilada crítica a los imperios colonialistas entrando en su propio juego, partiendo de una estética propia del estilo de vida europeo en la época colonial. En "Diary of a Victorian Dandy" intenta desestabilizar las asociaciones familiares sobre los nexos de raza, clase y autoridad, a través de disposiciones altamente melodramáticas, teatrales y sofisticadas. En estas escenas, siempre aparece una serie de sirvientes y mayordomos, secretarios o doncellas alrededor del personaje central de Shonibare (un hombre de raza negra que encarna el centro de actividad y atención en cada ocasión). Así, Shonibare aparece orgulloso recibiendo toda clase de atenciones, cuidados y adulaciones en escenas que se despliegan en elegantes estancias domésticas (sus aposentos, el despacho, la sala de billar, salones, etc.), mientras asume el papel de poder. De este modo, su figura sustituye a la del caballero victoriano que esperaríamos ver en esas situaciones, rompiendo de un modo provocativo con la imagen tradicional de la sociedad a la que hace referencia.

El fotógrafo turco **Nazif Topoçuoğlu** trabaja también en el terreno de la fotografía construida, con un proyecto en el predomina el protagonismo de personajes juveniles femeninos posando en escenarios de interior, frecuentemente implicados en acciones y roles simbólicos. Este artista utiliza de un modo recurrente entornos privados burgueses en relación a la psicología femenina y sus implicaciones sociales, algunos de los elementos preferidos del melodrama. Con referencias diversas a la pintura (en el cromatismo cuidado, la iluminación efectista, el encuadre, el sentido compositivo y la profusión de detalles) y al teatro (con un

énfasis en el gesto melodramático), las adolescentes protagonistas interactúan en unas escenas en las que nada es casual.

Algunos de los trabajos más recientes de Topoçuglu tienen lugar en bibliotecas de un estilo anticuado, que recuerda a estancias victorianas inglesas. En estas estancias las chicas se ven envueltas en situaciones envueltas en acciones muy estilizadas, pero en las que sin embargo suele haber siempre algún tipo de violencia, ya sea ésta más física (en forma de luchas cuerpo a cuerpo o de arrojamiento de libros) o más latente (como ocurre cuando, por ejemplo, una niña parece molesta intentando leer un libro mientras otra trata de distraerla persistentemente; en este caso la violencia está a punto de estallar).



Nazif Topoçuglu: "Chance Encounter", de la serie "Recent Readers" (2003)

Hay una cierta reflexión social en las fotografías de este artista, teniendo en cuenta que éste procede de Turquía, un país donde el índice de analfabetismo es todavía elevado, especialmente entre las mujeres. Los libros son un elemento recurrente en la obra de Topoçuglu: no son solamente un símbolo de conocimiento, sino que además son herramientas de fortalecimiento para la mujer. Sin embargo, en las fotografías de Topoçuglu no es tan interesante esta reivindicación como la ambigüedad narrativa que encierran. Encontramos un aire de innegable erotismo, un tono relacionado con la sexualidad femenina y probablemente con una tendencia de sumisión. Y a la vez, las muchachas son mostradas en actitudes de curiosidad, de poder, e incluso en posiciones agresivas que ponen en cuestión las definiciones estereotipadas de la joven femineidad. Así, también surge un lado siniestro y desestructurante en las imágenes, en tanto que muestran que las mujeres también establecen entre ellas relaciones de violencia, incluyendo la física.

Topoçuglu apuesta por una sensibilidad romántica casi decimonónica y por unas puestas en escena clásicas (digamos, pasadas de moda). Sin embargo, los subtextos de sus fotografías permanecen esencialmente contemporáneos, tocando temas que van desde las políticas de los géneros hasta cuestiones de *voyeurismo* y deseo asociados a la mirada masculina.

Por último, además de los artistas y las obras comentadas en este apartado, hay que señalar que existe una verdadera diversidad de artistas que emplean la fotografía escenificada siguiendo diferentes pautas melodramáticas en cuanto a los temas, disposiciones, estrategias, gestos, tonos... Entre ellos, no debemos

dejar de citar a algunos nombres (cuyos proyectos comentamos en diferentes secciones de esta investigación) como **Duane Michals**, **Gregory Crewdson**, **Holly Andres**, **David LaChapelle**, **Darren Sylvester**, **Anthony Goicolea**, **Anna Gaskell**, **Tom Hunter**, **Ixone Sádaba**, **Jeff Wall**, **Sam Taylor-Wood**, **David Hilliard**, **Florence Paradeis**, **Johan Wilner**...



Marta Soul: Fotografía de la serie "Idilios" (2010)

8.4. LO NEOPICTORÍCO

Una de las características más destacables en la tipología fotográfica objeto de esta investigación es su relación estética y conceptual con las ideas pictorialistas surgidas en los propios comienzos de la fotografía, anteriormente expuestas en la primera parte de esta investigación. Hoy en día estamos viviendo un momento de recuperación de ideales y concepciones del movimiento pictorialista en la fotografía escenificada en particular, que encontramos transformados y reciclados en lo que podemos llamar un “neopictorialismo”.



Eugenio Recuenco: “Sin Título” (2010)

8.4.1. Pictorialismo y neopictorialismo: El concepto de belleza en la fotografía actual

La práctica del pictorialismo ha sido muchas veces acusada de atentar contra los principios fundamentales de los propósitos originales de la fotografía. Las fotografías pictorialistas, como hemos visto, tienden a la estetización, a la “belleza”, un concepto hoy en día bastante desacreditado y contrario a muchas de las tendencias dominantes en la fotografía actual. En el presente gran parte de la fotografía parece estar más ocupada en mostrar la parte cruel, vulgar y violenta de la realidad (acaso la realidad misma) y en hacer que nos cuestionemos estos asuntos, incluso hacer que nos responsabilicemos de ellos. El decir de una imagen que es bella es casi un descalificativo, una valoración sin mayor interés que incluso tiene resonancias de algo antiguo o rancio. En la fotografía pictorialista predomina lo “bello” sobre cualquier otra visión de lo real, y siempre, inevitablemente, asociamos lo bello a lo falso. Parece ser que todo lo bello tiene algo inevitablemente falso, y tal vez hoy podamos constatar esto más que nunca.

En la hipermodernidad, en pleno auge de la sociedad del hiperconsumo, la belleza parece haberse convertido en una fórmula, en un estilo de vida que se puede elaborar (y que de hecho, se elabora y se produce), y que aparece ligado a la idea de felicidad paradójica de la que habla Lipovetsky. Consumimos belleza de un modo emocional, siguiendo una lógica subjetiva que el neopictorialismo favorece. Las imágenes (neo)pictorialistas nos ofrecen todo un abanico de escenas estilizadas, donde asistimos a un espectáculo teatral, a veces melodramático, de gestos, expresiones y estados afectivos “a la carta”, que además se presentan exquisitamente estilizados y tentadores.

Podemos llenar los vacíos y huecos de nuestras vidas con unas imágenes delicadas, preciosistas, y perfectas, que pueden servir, en parte, como paliativo de las frustraciones y de los deseos de belleza a veces imposibles en nuestro día a día. Podemos distinguir en buena parte de las prácticas fotodramáticas actuales una tendencia que busca este tipo de universos maravillosos, de simulacros de experiencias casi sublimes. De alguna manera, se intenta dotar a lo vulgar y a lo corriente de algún tipo de sensualidad, despertando el interés y el misterio posible en las cosas más prosaicas.

En la época hipermoderna la confusión de lo real y de lo ilusorio se hace más patente que nunca, y la fotografía escenificada parece ser un medio idóneo para recrear estas fantasías que no dejan de tener esa relación aparente con la realidad factual y con el carácter documental del medio.



Jeff Bark: "Untitled", de la serie "Woodpecker" (2007)

8.4.2. El neopictorialismo fotodramático actual. Particularidades y artistas

En la actualidad se observa en la fotografía escenificada la permanencia de una estética que, a pesar de todos sus detractores, sigue privilegiando el carácter “construido” de la imagen sobre su “naturalidad”. En la fotografía contemporánea el pictorialismo ha llegado a convertirse (en su misma “impureza”) en una referencia estética que ahora se revisa.

En una parte significativa de los fotodramas recientes encontramos esta tendencia que se desvía voluntariamente de la concepción de la transparencia del medio fotográfico en tanto que huella o registro de lo real, y que funciona por oposición con su apuesta por la fuerza expresiva de la puesta en escena y de la plástica fotográfica. Igualmente, se opone a la estética de los efectos naturalistas ampliamente desarrollada por la fotografía documental y periodística.

Podemos decir que hoy en día vivimos un momento de plena vigencia pictorialista, y cada vez encontramos más artistas que se inclinan por esta tipología fotográfica. Desde Jeff Wall, con su recuperación y reconceptualización del *tableau vivant*, hasta los numerosos jóvenes fotógrafos que entran en el panorama del arte de los últimos años y que construyen cada vez más sofisticadas puestas en escena, podemos afirmar que tiene lugar un *revival* de un determinado concepto de belleza que sigue presente en nuestra conciencia.

Obviamente, los pictorialistas del siglo XXI no son iguales a los del siglo XIX. Ahora son mucho más arriesgados, más complejos y sofisticados, en tanto que sus claves de referencia son muy variadas y pertenecientes a muy distintos ámbitos (encontramos la influencia de una cinematografía ecléctica y diversa que no existía entonces, por ejemplo). También hacen uso de una literatura mucho más elaborada, la capacidad técnica es infinitamente más sofisticada, y probablemente existe también un gusto más depurado. Además, los pictorialistas contemporáneos tienen una perversidad mucho más aguda y trabajada.

Por otra parte, mientras los pictorialistas de antaño se consideraban a sí mismos vanguardistas y rompedores, los de hoy en día son unos esteticistas hasta la médula, unos anacrónicos voluntarios, que, sin embargo, comparten con los anteriores un cierto descrédito de la crítica general imperante en el sistema del arte, desde unos preceptos invisibles que dominan en cada época. El neo-pictorialismo propone una reordenación de las categorías estéticas modernistas, proponiendo obras que articulan lo objetivo con lo subjetivo. El trabajo de estos neopictorialistas ya no encierra ningún complejo de arte menor, ya que se ha iniciado en un momento en el que la fotografía ya es, sin lugar a dudas, un lenguaje artístico de primer orden.

Los neopictorialistas nos presentan nuevos modos de mirar la realidad, un poco “mirando hacia otro lado”, ofreciéndonos un diferencial de experiencia que nos permite mirar en intimidad, un poco en soledad, la belleza, la construcción de lo imaginado en una idea de un placer contemplativo más lento. En cierto modo, este tipo de fotografía se toma la indulgencia de poder perder el tiempo, porque precisamente se desarrolla fuera de él, siempre al margen del tiempo real, siempre ofreciendo una cierta idea de eterno retorno alrededor de nuestra memoria colectiva.

A continuación nos referiremos a algunos proyectos fotográficos de diversos artistas que trabajan en este plano, para ponerlos de ejemplo de estas cuestiones, y analizar la variedad de aproximaciones estéticas y conceptuales.

Jeff Bark es un perfecto ejemplo del neopictorialismo fotográfico más reciente. Este autor retoma la relación entre la pintura y la fotografía en complejos y elaborados *tableaux* que presentan densas alegorías pictorialistas donde es evidente la influencia de los maestros holandeses y renacentistas. Su trabajo se situaría en una especie de cruce entre las fotografías de Gregory Crewdson y las de Bill Henson. Entre sus series más destacables se encuentran “Abandon” (2006), en la que se muestran interiores urbanos cuyos habitantes presentan varios estados de indolencia, y “Woodpecker” (2007), en la que encontramos exteriores naturalistas cuyos personajes aluden al aislamiento de la vida contemporánea.

Sumamente simbólicas, sus escenas están teñidas de sexualidad y enfrentan al espectador con una posibilidad narrativa que nunca se ve desvelada. Con influencias tan diversas como Norman Rockwell, Eric Fischl o David Lynch, Bark crea tranquilos estados y ambientes semi-eróticos con claves veladas y toques sutiles alrededor de sus sujetos, sin que nada sea dicho de una forma explícita.



Jeff Bark: “Untitled”, de la serie “Abandon” (2006)

Cada una de las imágenes de la serie “Abandon” consiste en el retrato de una solitaria figura desnuda e iluminada frente a un espacio doméstico que permanece en sombra. No encontramos una narrativa directa en las imágenes, pero distinguimos un estado de abandono introspectivo que une cada imagen con el resto de las imágenes de la serie, delicadamente alegórica. El fotógrafo elige cuidadosamente a sus modelos, y compone y esculpe detalles y tensiones en estas piezas de escenarios domésticos contemporáneos. Él mismo construye cada entorno, confecciona los escenarios y diseña cada una de las poses individuales. El tiempo

total que el autor invierte en esta construcción previa a la fotografía es comparable al tiempo que un pintor emplea en su estudio para elaborar una pintura realista. Luego, trabajando con una cámara de gran formato y utilizando tiempos prolongados de exposición, logra en las fotografías ese efecto contrario a la apariencia de momento instantáneo, sugiriendo la idea de tiempo suspendido: momentos de abandono, pasado, presente y futuro articulados en uno solo.

El uso de la luz y la sombra son creados aquí manualmente, y no de un modo digital; el resultado de cada trabajo presenta ecos de los maestros flamencos, pero el color de la paleta de Bark recuerda más a estética de las ilustraciones de adultos en los años 50. En las imágenes vemos tonos verdes y marrones suavizados e iluminados con una luz urbana un tanto “sucia”, que sirve como una especie de filtro que unifica el caos y el ruido de la jungla de asfalto... Al igual que ocurre en la “Odalisca” de Ingres, Bark emplea capas de información superpuestas que el espectador debe ir digiriendo. Los motivos urbanos contemporáneos prevalecen en cada imagen, relacionados con el consumismo occidental (piscinas de plástico inflables, teléfonos, cigarrillos, muebles producidos en serie...).

La serie “Woodpecker” está teñida de un oscuro romanticismo. Al contrario de lo que hemos visto en “Abandon”, los protagonistas de las imágenes de esta serie son descritos en *tableaux* naturalistas escenificados en exteriores, interactuando en parejas o en grupo, aunque, al final, siempre con la misma sugerencia de aislamiento interno. La riqueza de detalles, la iluminación vívida y la complejidad de los entornos construidos en estas fotografías dirigen al espectador hacia el interior de una densa alegoría pictórica.

Ocupando un espacio entre las categorías artísticas clásicas de la fotografía, la pintura y el cine, Jeff Bark se mueve en dirección contraria a la tradición de la fotografía instantánea. Las colaboraciones, castings, construcciones de escenarios y la narrativa ilusoria en esta serie convierten el acto de tomar la fotografía en un proceso más cercano a la realización de un *tableau* pictórico o una película. Nada es construido por Bark más allá del límite de la imagen, y los modelos son extraídos fuera del tiempo real.

En “Woodpecker”, los tonos que sugieren una luz de luna suavizan las formas humanas, y la iluminación acuosa les proporciona la apariencia de criaturas de otro mundo que se dejan llevar por sus propias ficciones privadas, sus deseos, y sus evasiones. Las imágenes son pesadas en su simbolismo: el pantano, al margen de la expansión urbana, es una tierra de nadie entre la civilización y la naturaleza; el cisne, que recuerda al motivo erótico de la leyenda de “Leda y el cisne”, también significa la transformación de la luz, la autotransformación y el “yo superior”.

A primera vista, la localización en estas imágenes parece responder a un lugar rural e idílico, pero tras una mirada más detenida vislumbramos residuos urbanos (un cochecito de niño, cajas, neumáticos, colchones, cables telefónicos, y un coche aparecen esparcidos por un espacio en descomposición. La corrupción de la escenografía refleja la corrupción de la juventud (drogas, desilusión, violencia y conductas sexuales, haciendo referencia a Eric Fischl y sus representaciones del malestar psicosexual de la prosperidad norteamericana). Estas dos series y otras series posteriores (“Flash Rainbow” y “Lucifer Falls”, de 2009 y 2010, respectivamente), construidas siempre de un modo cinematográfico y pictórico a la vez, encierran escenas de ensueño que siempre, de alguna forma, coexisten con un realismo prosaico.

Bark nos propone un romanticismo sombrío, teatral, un recorrido introspectivo por imágenes renacentistas, tratadas como naturalezas muertas, donde la interrelación entre sexualidad, vulnerabilidad e indiferencia tratadas con destellos de ironía, nos trasladan a una mentira escenificada de momentos viscerales del ser humano. El artista emplea el registro pictorialista para establecer una distancia con la realidad a la que hace referencia en sus composiciones, invitando al espectador a una inmersión en otro mundo, donde las capas de significación se articulan bajo la apariencia de una composición impecable y de unos tonos exquisitos, donde lo terrible se vuelve un espejismo de belleza.



Jeff Bark: "Untitled", de la serie "Woodpecker" (2007)

Con una estética que bebe de algunas de las fuentes de las que bebe Jeff Bark, las fotografías del australiano **Bill Henson** muestran escenas misteriosas, sombrías, protagonizadas frecuentemente por personajes adolescentes igualmente oscuros. Estas escenas tienen un carácter narrativo que roza lo fílmico, y una plasticidad extrema y abiertamente pictórica en lo que respecta a los recursos de iluminación (con claroscuros y contrastes extremos) y de composición que, sin ir más lejos, remiten sin disimulo alguno a maestros barrocos como Caravaggio. Estas imágenes, aparentemente casuales, son en realidad cuidadosamente ideadas para crear una sensación de amenaza latente en la penumbra, sensación que es a la vez sensual y perversa, silenciosa y mórbida.

La temática de sus obras gira en torno a asuntos relativos al despertar de la adolescencia: los primeros amores, la iniciación sexual y algunos traumas, la formación de la identidad y sus crisis, los recuerdos idealizados o difusos... La estética escogida, pictorialista, oscura y sombría, contribuye a dramatizar la complejidad de la identidad adolescente. El artista intenta ubicar un territorio confuso física y emocionalmente, donde los sentimientos más simples se subliman y todo se vive con una intensidad exacerbada. Henson es un visionario (y apasionado) explorador de estas zonas



Bill Henson: "Untitled" (2000-2003)

crepusculares, de espacios existentes entre día y noche, entre la niñez y la edad adulta, entre la naturaleza y la civilización. Sus fotografías suponen una continuación a toda una tradición pictórica y literaria romántica en una era post-industrial.

Bill Henson pretende ser una especie de pintor de narraciones fragmentadas que se sitúan un poco en el hueco entre la realidad, la pesadilla y el deseo. Igualmente, estas imágenes flotan entre el flujo narrativo de la imagen en movimiento cinematográfica, la suspensión espacio-temporal de la imagen fotográfica, y el misterio y la materialidad de la pintura.

Como artista de performance, cineasta, instaladora y fotógrafa, **Eleanor Antin** se inscribe en este neopictorialismo en tanto que siempre vuelve su mirada hacia la Historia (tanto la historia de la Antigua Roma, la Guerra de Crimea, o los Salones decimonónicos de Europa) como un modo de explorar el presente. Antin funciona como camaleón cultural, jugando con mascaradas en roles teatrales o interpretativos para exponer sus muchos "yo". Esta vuelta a la Historia en la fotografía es una característica esencialmente pictorialista.

Eleanor Antin es plenamente consciente de que la fotografía ya no es garantía de ninguna verdad, pero juega con una idea de instantánea en algunas de sus composiciones (que sin embargo, son calculadamente construidas). La artista evoca en su obra aquellos viejos métodos de trabajo que sugieren un período antiguo. Cuando evoca las pinturas de los salones del siglo XIX en sus recientes fotografías, está también evocando el mundo antiguo en la manera que los propios pintores del siglo XIX lo hacían: idealizando y ennobleciéndose a sí mismos como los verdaderos héroes de Roma, mientras febrilmente colonizaban el resto del mundo (la artista sugiere que acaso se puede hallar una correspondencia entre estos hechos y lo ocurrido con el gobierno de Bush y su sueño de reformar el Oriente Medio, por ejemplo...).

Sus series "Helen's Odyssey" (2007) y "Roman Allegories" (2004) tienen un gran componente alegórico, cuya significación podemos relacionar directamente con asuntos vigentes en la sociedad actual. Eleanor Antin juega con esos significados simbólicos que frecuentemente tanto tienden a ser interpretados en los sueños, pero que no tan comúnmente analizamos en el arte. Antin tiene en cuenta la narrativa y el relato en su



Eleanor Antin: "The Tourists", de la serie "Helen's Odyssey" (2007)

trabajo, y los desarrolla en clave teatral tomando como referencia el mundo clásico de la Historia y de la Pintura.

En "Helen's Odyssey", Antin (cuya obra tiene un importante enfoque feminista) trabaja sobre la Guerra de Troya, de manera que el personaje de Helena es libre para hablar por sí mismo en una serie de escenas imaginadas de la vida de dos Helenas. En su búsqueda de la reina de Esparta, Antin ha descubierto dos mujeres, una encantadora rubia que disfruta de los placeres seductores del lujo y del deseo, y otra demoníaca Helena morena, que arde por dentro de rabia y ha de desatar su ira sobre los victimarios que la

admiran. En estas nueve fotografías a gran escala, guerreros, artistas, dioses y diosas emergen en una serie de luminosas recuperaciones arqueológicas de la vida de Helena, históricamente fragmentada.

Por su parte, **Erwin Olaf** supone un ejemplo impecable de la construcción preciosista de imágenes fotográficas compuestas al milímetro, algo que apreciamos especialmente en su proyecto presentado en La Laboral (Gijón) en 2008. Este proyecto consta de una serie de fotografías de retratos y bodegones que evocan (a veces, citando directamente) pinturas de artistas españoles como El Greco, Velázquez o Zurbarán. La serie es construida a partir de un tratamiento minucioso de la puesta en escena y del color. Utilizando las instalaciones de la Universidad Laboral, especialmente los ambientes que aún no habían sido restaurados en esa fecha, Olaf recrea de un modo irónico y sofisticado la vida palaciega que antaño immortalizaran los maestros de la pintura española, jugando con el claroscuro y valiéndose de la tensión cromática para reproducir la atmósfera de las obras originales.

Sin embargo, no se trata de un mero ejercicio de estilo; Olaf juega con este anacronismo deliberado, añadiendo de un modo sutil elementos descaradamente contemporáneos a las escenas (relojes, pulseras fosforitas, colillas de cigarrillos, o una especie de *ipod* que tiene la figura inspirada en Mariana de Austria...).

También las imágenes de **Eugenio Recuenco**, fotógrafo que trabaja fundamentalmente en los ámbitos de la moda y la publicidad, plantean unas relaciones inequívocas con la tradición pictórica, tanto en el tratamiento cuidado que aplica a composiciones y acabados, como en las referencias temáticas y conceptuales que encontramos en muchas de sus imágenes. Entre sus fotografías, podemos reconocer "homenajes" a obras maestras de la pintura reconocibles, como "El asesinato de Marat" de David o "La lección de anatomía del Dr. Tulp", de Rembrandt, cuadros de Tamara de Lempicka o de Edward Hopper, pero también a obras indeterminadas de géneros como la pintura religiosa renacentista o barroca, pinturas tenebristas, neoclásicas y, por supuesto, también a fotógrafos pictorialistas de finales del siglo XIX y principios del XX (podemos distinguir guiños a fotografías de Julia Margaret Cameron, Gertrude Kasebier, Henry Peach Robinson o William Mortensen, entre otros muchos...).



Erwin Olaf: "Doña Mariana de Austria", de la serie "Laboral Escena" (2008)

El autor coloca a los modelos en interiores barroquizantes, exagerados, con una enorme profusión de detalles que recuerdan frecuentemente a los interiores de la pintura holandesa barroca (encontramos ecos de Caravaggio, Vermeer, El Bosco o Friedrich) y exteriores luminosos a los que dota de un aire de desolación. Pero la mayor semejanza con la pintura en las fotografías de Recuenco reside en el virtuoso tratamiento de la luz, utilizando, como en los cuadros clásicos, un solo punto de luz (o dos, como mucho) que iluminen la escena, sin jamás utilizar luces de contra o rellenar las sombras para dar así una sensación más fotográfica. Además, muestra un gusto por los decorados antiguos y decadentes, lo cual incrementa la semejanza con pinturas de nuestro inconsciente cultural colectivo.

El trabajo de Eugenio Recuenco es absolutamente híbrido, ya que combina la fotografía comercial o publicitaria con elementos de la tradición pictórica fotográfica del *tableau*, añadiendo cualidades más propias de las grandes producciones de un cineasta. Recuenco crea de este modo atmósferas con un punto de irrealidad (o de realidad trascendente), a medio camino entre lo surrealista daliniano o lo metafísico de De Chirico. El resultado son siempre unas imágenes extremadamente preciosistas, donde tras la impecable apariencia y los acabados perfectos en cada detalle esconden relaciones extremas entre los modelos y cuestiones relacionadas con la frivolidad y el desencanto de la sociedad contemporánea, sujeta a la tiranía de la imagen.



Eugenio Recuenco: "Sin Título" (2010)

En las imágenes de **David LaChapelle** podemos reconocer algunas de las estrategias de Eugenio Recuenco. LaChapelle realiza sofisticadísimas puestas en escena, muchas veces inspiradas también en iconos de la historia de la Pintura. Más glamoroso, más extravagante y polémico, y con unas tonalidades más pop o kitsch, las imágenes de LaChapelle resultan altamente provocativas.

En una de sus fotografías más célebres de los últimos años, "The Rape of Africa" (2009), vemos a la *top model* Naomi Campbell como una Venus, en una interpretación alegórica de la pintura de Botticelli "Venus y Marte" (1484). En la imagen, icónicamente compleja, encontramos una Venus negra (refiriéndose a África) y un Marte blanco (representando a Occidente), unos querubines-niños-soldados ataviados con un diversos elementos (un casco de colonizador hispano, un casco de jugadores de fútbol americano, y una corona de monarca), riquezas varias esparcidas por la escena, e incluso una calavera de diamantes que parece remitir a la controvertida y escandalosa obra "For the Love of God" (2007) de Damien Hirst (quien, por cierto, en su momento evadió la discusión acerca de la relación entre los diamantes y la letal explotación de África, teniendo en cuenta que un trabajo de esa escala suponía una parte importante de las reservas mundiales de diamantes).

La interpretación de LaChapelle subvierte la historia de la obra original de Botticelli, proponiendo una Venus negra, arrebatadora en su belleza, y sin embargo completamente desprovista de poder alguno respecto a su

tratamiento como propiedad y a la destrucción de sus tierras mediante las minas y las guerras representadas en el fondo. El Marte de LaChapelle no está exactamente durmiendo, sino satisfecho con sus propias victorias, reclinado sobre sus riquezas ganadas en las conquistas. La alegoría contemporánea está conformada por capas iconográficas, como vemos en la combinación formada por los niños y sus armas mortales.

En este caso, LaChapelle se sitúa en una tradición pictorialista no sólo en cuanto al tratamiento estético de la imagen y el proceso de composición, iluminación y retoque, sino también en cuanto a la referencia directa a una pintura histórica, especialmente en lo relativo a la elaboración de un dispositivo alegórico de capas de imaginería yuxtapuestas.



David LaChapelle: "The Rape of Africa" (2009)

Las fotografías de la serie "Within from Without" (2007), de la fotógrafa holandesa **Ellen Kooi**, tienen un componente pictórico específico que toma como punto de partida las pinturas de paisajes holandeses, transformados en escenarios de acontecimientos misteriosos y extraordinarios. Al igual que el de muchos otros fotógrafos fotodramáticos, el modo de trabajar de la autora encierra un sofisticado método de producción: dibujos preparatorios, dibujo con modelos, diseño de la iluminación y selección de las localizaciones, y composición a la manera de los antiguos pintores barrocos. Hay una mezcla de naturalidad y artificio en el trabajo de esta autora, cuya formación viene esencialmente del campo de las bellas artes y la pintura.

Kooi trabaja como trabajaban los grandes maestros holandeses del siglo XVII, pero con una diferencia: en cada obra de esta mujer se esconde una historia, un relato que habla de melancolía, desengaño o frustración. Cuando observamos una fotografía de Ellen Kooi y sus campos de hierba húmeda, canales y bosques, reconocemos casi de inmediato de dónde proceden estos paisajes, que forman parte de la tradición heredada de Salomón o Jacob van Ruisdael.

En sus elegantes puestas en escena, Kooi complementa la luz natural con una iluminación artificial que reinterpreta la perspectiva aérea renacentista con resultados siempre sorprendentes. La fotografía se inspira

no sólo en la fotografía narrativa, sino también en la coreografía para trabajar con sus modelos, creando poses y estados mentales de gran intensidad emocional. El tratamiento arquitectónico de la composición juega un papel relevante incluso cuando fotografía exteriores habitualmente desolados y vacíos. Pero nos interesa especialmente por el componente pictórico de sus imágenes, “paisajes con figuras” que nos traen ecos al presente de los grandes maestros flamencos del pasado como Vermeer, Brueghel, Patinir o El Bosco.



Ellen Kooi: “Borssele - Rode jurk” (2007)

Kooi utiliza una naturaleza perfecta para producir imágenes oníricas, pero la belleza siempre parece esconder algo. Mientras la artista sostiene ante nosotros el paisaje ideal, sus personajes y sus misteriosas acciones parecen consumidos en algún pensamiento que podría socavar ese ideal; en estos paisajes se muestra tanto la belleza como la desorientación.

Siempre hay mujeres en las fábulas de Ellen Kooi, mujeres en movimiento, en soledad. A veces hace guiños o rinde homenajes sinceros a los artistas que más han influido en su trabajo, como Caspar David Friedrich. Por ejemplo, el retrato de la mujer vestida de rojo hundida en un mar de espigas remite a uno de los cuadros emblemáticos del arte contemporáneo, “Christina’s world” (1948), del estadounidense Andrew Wyeth.

También la fotógrafa gallega **Helena Segura-Torrella** construye sus imágenes con una evidente intención pictorialista. En este caso, la autora trabaja con estéticas oníricas que recrea digitalmente, fruto de su fascinación por los “mundos paralelos” de Lewis Carroll. Al igual que este pionero de la fotografía, cuyos retratos esconden más de lo que se puede apreciar a primera vista, la fotógrafa intenta crear con sus ficciones un mundo paralelo en el que “encontrar refugio” ante las adversidades de la vida. Hija del pintor



Helena Segura-Torrella: "Sopa de caracol" (2008)

Ricardo Segura-Torrella, muchas de sus fotografías presentan una estética que bebe directamente de la estética de los cuadros de éste, de su visión del mundo, y del tratamiento del color de los ambientes (como podemos ver en obras como "Sopa de caracol"). A través de una estética deliberadamente pictórica (la pintura es un medio en el que todo es posible, en el que los mundos más delirantes pueden existir), la autora traza unos relatos fragmentados, jugando con la metáfora y el impresionismo fotográfico para plantear mundos desde la óptica y la lógica de los recuerdos de la infancia.

Además de los artistas y obras que hemos comentado en este apartado, dentro del panorama actual de los artistas fotodramáticos que estamos analizando encontramos una infinidad de propuestas y ejemplos en los que se ponen en práctica algunas de estas estrategias. Con inquietudes similares y diferentes otras veces, podemos observar en los trabajos de artistas como **Tom Hunter**, **Wang Qinsong**, o **Marcos López** un enfoque comprometido en la revisión de la tradición pictórica de Occidente en relación a problemáticas sociales contemporáneas; en las fotografías de **Gregory Crewdson**, **Anthony Goicolea** o **Janieta Eyre** comprobamos, por otra parte, el grado de interés en la composición perfecta, las armonías cromáticas o los enfoques preciosistas de situaciones a caballo entre la realidad prosaica y la pesadilla; y vemos que muchos otros artistas (consagrados y emergentes) comparten una voluntad de transformación de los asuntos y objetos cotidianos en composiciones que trascienden el significado aparente de las cosas, planteando alegorías y abriendo mundos separados.

8.5. EL “REMAKE”

Desde la década de los años 70, la teoría de la fotografía se ha ocupado de la idea de que las fotografías pueden ser entendidas como procesos de significación y de codificación cultural. El análisis posmoderno ofrece modos alternativos de entender el significado de fotografías que ya no han de ser solamente consideradas en términos de su autoría y de la estética, evolución e innovaciones específicas del medio. La posmodernidad ha logrado que las fotografías adquirieran valor y sentido a través del lugar que ocupan en sistemas más amplios de codificación cultural y social, examinando también el medio fotográfico en términos de su producción, diseminación y recepción, y teniendo en cuenta que éste puede estar condicionado por su inherente reproductibilidad, mímesis y falsificación.

A continuación vamos a exponer cómo en la fotografía escenificada actual se hace uso de todo un stock de imágenes (procedentes de la pintura, pero también del cine, de la publicidad, de otras fotografías artísticas, etc). El significado de un gran número de fotodramas actuales está relacionado con nuestro conocimiento cultural de imágenes genéricas y específicas. Para ello, expondremos el concepto de “remake”, haciendo un recorrido desde los comienzos de esta práctica en la fotografía escenificada y su evolución y particularidad en nuestros días. El remake supone una tendencia normalizada y recurrente en los fotodramas actuales, y nos invita a reconocer lo que vemos, cómo lo vemos, y cómo las imágenes despiertan y dan forma a nuestras emociones y comprensión del mundo.

8.5.1. Concepto de “remake”

El remake, una palabra inglesa ya aceptada y entendida universalmente, significa “hacer algo otra vez, o de forma diferente”. La estrategia narrativa del remake activa el papel de nuestra memoria colectiva en la lectura y aportación de significado de la imagen, que cobra una nueva dimensión de profundidad al articular dos planos de significación: el de denotación de lo contado, y el de connotación de algo de nuestra cultura que de repente se infiltra en la historia particular. Cuando nos encontramos ante un remake tenemos la sensación de estar ante algo que ya habíamos visto u oído antes, en algún otro sitio o momento, nos viene a la cabeza una otra situación, produciéndose un *dèja-vu*²⁹⁷.

El remake se presenta como nada nuevo, como forma de volver eternamente a lo mismo, pero de alguna manera, transformando, revisando, reinventando, reconstruyendo continuamente de una forma instintiva e inevitable a veces, otras veces, de una forma deliberadamente intencionada, con fines más poéticos, metafóricos, perversos...

La creatividad artística es, en cierto modo, limitada, y si nos referimos al trabajo de contar historias, encontramos que hay una combinatoria casi infinita a partir de diversas variables, pero en realidad los temas sobre los que hablar, los temas que acaso nos interesen realmente por ser temas que hablan de nuestra propia condición humana, son básicamente los mismos. Siempre giramos alrededor de unos cuantos problemas existenciales que nos afectan a todos en mayor o menor medida, en algún momento, unas

²⁹⁷ El *dèja-vu* es un término francés que se traduce como “ya visto”, y se emplea para describir la experiencia de sentir que se ha sido testigo o que se ha experimentado previamente una situación nueva.

cuantas pasiones, unos cuantos miedos, unas cuantas tragedias vitales, unas cuantas historias que nos ayudan a disfrazar las distancias entre lo que deseamos y lo que hay... El remake se infiltra en la existencia de las cosas, y supone una técnica narrativa que consiste, básicamente, en repetir el pasaje que más nos gusta.

“Remake”, por tanto, significa rehacer, hacer de nuevo algo que ya está hecho. El remake se usa para definir aquellas versiones de creaciones que ya existen, pero que son utilizadas como fuentes de inspiración para hacer obras nuevas. En multitud de ocasiones esto es lo que hacemos, volver una y otra vez a las fuentes, a ese conocimiento que es una base esencial de todos nosotros y que forma parte de nuestra memoria colectiva y de nuestra cultura, de nuestro asentamiento en el mundo. Pero llega un momento en el que el remake se convierte en algo nuevo; el referente existe sólo en nuestra imaginación.

En sus series de documentales para la BBC “Ways of Seeing” (1972), John Berger nos habla del potencial que las imágenes de la historia del arte, al ser reproducidas en otros medios, pueden tener en tanto que pueden ser vistas y usadas de otros modos. Mientras que en tiempos anteriores las obras de arte eran imágenes únicas que solamente podían ser observadas o experimentadas en un solo lugar, en un solo momento, hoy nos encontramos con el hecho de que cualquier pintura puede ser contemplada en un millón de lugares distintos, a la vez. Y esto se debe a la reproductibilidad y difusión de las imágenes.

Las obras de arte tienen siempre algo misterioso, ambiguo. El significado de una imagen puede cambiarse de acuerdo a cómo la vemos, qué la precede, qué le sigue, esto es, en qué contexto se muestra. Berger nos anima a plantear miradas diferentes en relación a las obras de arte clásicas, y también a usarlas como medio de comunicación. Igual que empleamos palabras para comunicarnos, podemos emplear también imágenes para decir cosas, adaptándolas a nuestros propósitos. Con las imágenes también hablamos, y podemos a veces “perderles el respeto” combinándolas en otras narrativas, insertándolas en otros contextos (otros campos de conocimiento, o incluso en la vida real) para darles una nueva vida, no restringida por nuestra mistificación de esas imágenes como reliquias del arte, intocables e inaccesibles. A través de las reproducciones, podemos conectar más fácilmente nuestra experiencia del arte a otras experiencias.



Marcos López: “Asado en Mendiolaza, Córdoba, Argentina” (2001)

Entre el homenaje y la copia, el remake implica, en cierto modo, una cierta burla de la originalidad, que tradicionalmente ha definido (junto con otros términos casi caducos como inspiración, talento, virtuosismo...) lo que se entendía como un artista. Cuestiones acerca de la autoría, originalidad, derivación, y autenticidad artística se convierten en fórmulas obsoletas acerca de las cuales no abriremos un debate ahora. Estos conceptos han sido subvertidos en grandes obras de arte y de literatura desde hace siglos. Por ejemplo, frecuentemente la gente se sorprende cuando descubre que Shakespeare obtuvo gran cantidad de su material de otras fuentes, en ocasiones simplemente reescribiendo historias sin molestarse en disfrazarlas o disimularlas. Podemos preguntarnos si realmente importa esto. Bien, si consideramos que aún así todavía hoy consideramos a Shakespeare como uno de los más grandes escritores de la historia, la respuesta es no.

En el libro *Remediation: Understanding new media*²⁹⁸ se considera este tópico en un sentido más amplio, en un enfoque que resulta muy interesante adoptar (se trata de un tópico que necesita actualizarse en los términos relativos a nuestra sociedad contemporánea, saturada por los *media*, Internet, imágenes digitales, y por supuesto, fotografía. Walter Benjamin habla del concepto de “aura” en relación a la autenticidad y el valor artístico. Básicamente, según Benjamin, si el arte puede ser y es fácilmente reproducible, pierde su aura y por tanto, su valor (y la fotografía sería una herramienta preeminente para llevar esto a cabo). Sin embargo, encontramos que los fotógrafos fotodramáticos que emplean el remake no se limitan a reproducir obras de arte anteriores de una manera idéntica, y los procesos creativos que desarrollan a partir de los originales dotan a las imágenes de una nueva “aura” asociada a otros medios.

El remake es también es un modo sofisticado de explorar el conocimiento, a nosotros mismos y a nuestra cultura. Hoy encontramos incontables artistas que trabajan sistemáticamente en este ámbito de la reconstrucción de una historia que se ha vuelto interminable. Concretamente, la fotografía se ha valido de la iconografía pictórica, apropiándose a veces de cuadros famosos; también de elementos del mundo del cine, de la literatura, de la mitología.... En realidad nos enfrentamos a unas mismas historias en forma de capas de significación en las que el estrato último será sólo apariencia de origen. Desmembrado, desjerarquizado y a gruesos trazos, el sujeto clásico occidental que habita el texto subvierte un tiempo narrativo donde no hay principio ni final, donde es difícil definir dónde acaba lo universal y dónde empieza lo particular.

Probablemente estamos en medio del período que pasará a la historia como el momento de mayor auge de los remakes, innumerables a través de apropiaciones, repeticiones, copias, revisiones y citas, poniendo en tela de juicio el concepto de “originalidad”. Nuestra cultura es una cultura de citas, de notas aclaratorias a pie de página, donde los territorios se mezclan y se cancelan, una época del reciclaje infinito, donde las historias se configuran por capas.

El ejercicio del remake está también relacionado con la simulación, con la proliferación de simulacros, de creaciones fantasmagóricas que evocan objetos que no siempre podemos identificar. Su existencia misma “interioriza una desemejanza”, deshaciendo la propia posibilidad de una visión icónica definida. El auténtico remake trabaja desde el interior del icono, lo transforma, lo convierte en algo que siempre tiene algo de distinto y de nuevo.

²⁹⁸ BOLTER, Jay David/GRUSIN, Richard: *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Massachussets, 2000.



Cindy Sherman: "Untitled #224" (1990)

8.5.2. El remake en la fotografía escenificada

La práctica de copiar grandes obras de arte ha sido desde hace muchísimo tiempo la forma tradicional en la que los estudiantes aprendían de los viejos maestros. Dada la dificultad de trabajar directamente con los originales, generaciones de estudiosos han confiado en las reproducciones.

Pioneros fotográficos como William Henry Fox Talbot comprenden la utilidad de la fotografía como herramienta educativa. Talbot esboza sus propuestas en una publicación básica, *The Pencil of Nature* (1844-1846), uno de los primeros libros con ilustraciones fotográficas. Oscar Gustave Rejlander vislumbra otras posibilidades innovadoras. Como artista, él comienza a trabajar copiando pinturas para la reproducción litográfica, y en 1853 aprende el proceso fotográfico a través del asistente de Talbot. Desde aquel momento, la cámara le ofrece un modo completamente original de “copiar” obras de arte, fotografiando *tableaux* escenificados de pinturas. En un principio, el propósito de Rejlander es educativo. Su obra “Two Ways of Life”, como comentamos anteriormente, re-escenifica la composición de Rafael en la pintura “La Escuela de Atenas”, pero con un asunto diferente: la obra de Rejlander tiene un contenido moralizante propio de la época victoriana. Igualmente, su “Young Woman in Prayer” (1858-1860) es una cuidadosa recreación de “La Virgen rezando” (1640-1650), del pintor del siglo XVII Sassoferrato. Al parecer, la intención última de Rejlander en estas obras no es la de simplemente rendir un homenaje a los artistas que admira, o facilitar la enseñanza artística, sino mostrar que la fotografía puede también cumplir con la seriedad artística del dibujo o la pintura.

Un poco en la misma línea, Rejlander produce algunas imágenes humorísticas, entre las que destaca una llamada “The First Negative”, inspirado en la historia de Plinio acerca de los orígenes del dibujo y la pintura. Aunque este asunto es descrito en la pintura desde el siglo XVIII, supone el primer intento de Rejlander en contar una historia comprimida en una fotografía. Mientras que la obra “Two Ways of Life” o “The First Negative” hacen referencia al período clásico a través de los ropajes o las narrativas, otras fotografías escenificadas victorianas son directamente copiadas de obras de arte clásicas.

Más tarde, el italiano Guido Rey y el holandés Richard Polar producen fotografías basadas en el estilo y las maneras de Johannes Vermeer, Pieter de Hooch y otros pintores flamencos. Algunos pictorialistas continúan partiendo de pinturas para elaborar sus contenidos incluso en la década de 1930 (por ejemplo, encontramos la anteriormente comentada “Flemish Maid” de William Mortensen, en 1935). La práctica de fotografiar escenas inspiradas en obras de arte continúa en el siglo XX, convirtiéndose en una de las marcas distintivas del Pictorialismo. Este estilo fotográfico, que florece desde aproximadamente 1880 hasta 1920, lucha por establecer un lugar para la práctica fotográfica en el arte, intentando diferenciarla de los trabajos fotográficos comerciales mediante la emulación de formas de arte más establecidas, como la pintura o el grabado.

A partir de la entrada en la posmodernidad, encontramos una infinidad de ejemplos de la práctica del remake. Esta época, que da bienvenida a todo tipo de reciclajes, pastiches, re combinaciones y deconstrucciones, hace que esta práctica se vuelva recurrente, especialmente en el campo de la fotografía escenificada. Época de desencanto e ironía a partes iguales, la posmodernidad se caracteriza, entre otras cosas, por la vuelta a las fuentes para elaborar productos nuevos, que ya no son meros ejercicios de estilo, ni rendidos homenajes a los originales. Una de las características que introducen los artistas posmodernos en el ejercicio del remake es precisamente esta “pérdida de respeto” a las fuentes. Ya no se hace necesariamente

eco de las ideas y las narrativas de las obras de las que se parte (o a las que se llega), sino que se subvierten estas narrativas, introduciendo relatos, valores o conceptos nuevos, en ocasiones completamente ajenos a lo que los originales proponen.

Entre los asiduos a esta práctica fascinante, destacan en la posmodernidad las creaciones de Cindy Sherman y Yasumasa Morimura. El trabajo de **Cindy Sherman** destaca, entre otras cosas, por su intensa utilización de manierismos que invocan fotogramas cinematográficos, fotografía de moda, pornografía y pintura, y en muchos aspectos, es el ejemplo por excelencia de la posmodernidad fotográfica. Con ella, a partir del reconocimiento que la crítica empieza a hacer de sus fotografías en los años 70 (con la apropiación de pastiches y tipos visuales genéricos), empieza la práctica abierta del remake fotográfico actual.

En 1977 Cindy Sherman produce una serie completa de remakes de pinturas clásicas (a veces cuadros singulares reconocibles, como en el caso de “Untitled #224” (1990), que reelabora la pintura barroca “Baco Enfermo” (1593-94) de Caravaggio, y a veces de cuadros que reconocemos como géneros de retratos de la pintura clásica, de una manera más indeterminada), donde ella misma encarna los personajes. La autora se caracteriza para cada caso, empleando sofisticados atrezos y maquillajes, en una idea muy cercana a la mascarada y a lo casi grotesco, explotando las implicaciones del maquillaje y los disfraces hasta el ámbito de lo surreal y lo extremo.



Yasumasa Morimura: “To My Little Sister: For Cindy Sherman” (1998)

Yasumasa Morimura comparte con Sherman la práctica del autorretrato, y en su caso esta práctica está exclusivamente centrada en el remake de pinturas clásicas de la Historia del Arte: entre sus autorretratos encontramos cuadros que reelaboran la Olympia de Manet, la Gioconda, o pinturas de Frida Kahlo. En un primer vistazo la primera impresión nos engaña, ya que instintivamente reconocemos estos iconos pertenecientes a la memoria cultural colectiva. Sin embargo, tras unos instantes, nos damos cuenta de que la cara de los personajes retratados es siempre la de un hombre (ambiguo, pero un hombre) japonés, el propio

Yasumasa Morimura. Como curiosidad, hay que señalar que Morimura abiertamente hace un guiño a Sherman, maestra del autorretrato y del remake, cuando realiza su obra “To My Little Sister: For Cindy Sherman” (1998), un remake del “Untitled #96” (1981) de la fotógrafa.

También podríamos resaltar los remakes en algunos trabajos de **Sam Taylor-Wood**, como el “Soliloquy III” (1999), donde parte directamente de la famosa “Venus del espejo” de Velázquez, esta vez inmersa en un pensamiento íntimo y fantástico, de connotaciones abiertamente eróticas, o su “The last supper”, donde revisa el cuadro de “La última cena” de Leonardo para introducir una mirada feminista: Taylor-Wood sustituye la figura de Cristo por la de una mujer desnuda que se ofrece como alimento a un grupo de hombres, lo cual constituye una potente metáfora que activa una otra dimensión de pensamiento a partir de una imagen tan arraigada en nuestra memoria colectiva. Alrededor de este tema, también hemos de recordar las “últimas cenas” de **Anthony Goicolea** (en este caso, recreando el eterno adolescente clonado del artista devorando sandwiches de pan Bimbo) y de **Marcos López**, que describe con humor una churrascada criolla.



Sam Taylor-Wood: “Soliloquy III” (1998)



Anthony Goicolea: “The Last Supper” (1999)

Hoy en día podemos observar cómo se ha apostado ampliamente por el pastiche de la gran pintura, en un sentido de reciclaje a veces cómico, a veces crítico también. **David Auckland** en “El matrimonio Arnolfini. Revisado”, o **Pierre and Gilles** con sus iconos kitsch inspirados en beaterías e imágenes religiosas varias, son ejemplos de cómo a través de una estética que bebe directamente de pinturas célebres y referencias pictóricas clásicas es posible presentar contenidos diferentes que remiten a cuestiones plenamente contemporáneas. Con una mayor afinidad a la Pintura que a la fotografía muchas veces, y apuntando a materias frecuentemente sacadas de obras de arte, estos fotógrafos emplean un nuevo vocabulario derivado de la historia del arte pero al mismo tiempo contaminado de otros elementos de la cultura visual como la publicidad o el cine.

Y como artista del remake por excelencia, no podemos dejar de citar una vez más a **Jeff Wall**, que constantemente revisa obras de arte famosas en sus “pinturas de la vida moderna”, que dota de una nueva dimensión de significado siempre en compromiso con algo de la realidad social histórica y puntual en la que el artista se mueve: Así, como anteriormente hemos comentado, en obras como “The storyteller” recupera el famoso posicionamiento de figuras del “Almuerzo sobre la hierba” de Manet; otra vez, Manet en su “Picture for Women”; un grabado clásico de Hokusai fielmente citado en “A sudden gust of wind (after Hokusai)”, esta vez jugando con la metáfora de lo fácil que puede ser “perder los papeles” en una sociedad posmoderna que todo parece tener controlado pero que en fondo está constantemente en equilibrio frágil, a punto de derrumbarse...

8.5.3. El remake fotodramático actual. Particularidades y artistas

El remake es, sin duda, una de las estrategias narrativas preferidas por muchos autores fotodramáticos, que con frecuencia emplean fuentes originales como llaves, para llegar a sitios distintos. Podríamos decir que, vivimos en un momento de post-fotografía, en relación a una fotografía que ya no bebe de los hechos reales, sino del montaje, el reciclaje y el remake de imágenes, incluso de otras imágenes fotográficas.

Se ha criticado la pérdida de intensidad de las imágenes actuales; la levedad de los personajes frente al peso dramático de los personajes de los referentes originales. Hoy en día, en su vertiente positiva, la práctica del remake fotográfico genera una gran cantidad de reflexiones valiosas y de revisiones productivas de obras clásicas. Pero en su vertiente negativa ha sido frecuentemente criticada por estar a veces cercana a una estética de “corta y pega”; es cierto que existen tácticas simplistas y repeticiones convertidas en fórmulas que sustituyen el talento y el compromiso artístico y la originalidad. Lo vemos en la música, la televisión, el cine, la moda, y por supuesto, también en la fotografía escenificada.

En el ejercicio del remake sin duda cabe (y es necesaria) una reflexión irónica y lúcida sobre la manera en que manejamos nuestra memoria histórica y artística. El remake encierra frecuentemente una dimensión crítica, antiutópica, espectacular. Y hoy nos encontramos con que frecuentemente la acción transcurre en paisajes mediáticos en los que nos cuesta percibir la diferencia entre lo real y lo imaginario; la memoria queda escondida en bancos de imágenes, y la ficción acaba adquiriendo el mismo valor de la experiencia.



Erwin Olaf: "Cena en Emaús" (2008)



Félix Fernández y Andrés Senra: "Te quiero no por lo que eres, sino por lo que soy cuando estoy contigo" (2010)

Un buen número de artistas fotodramáticos nos proponen guiños culturales (artísticos, históricos, mitológicos, cinéfilos...), a modo de *samplers*, que activan de repente. Éstos pueden ser actos agresivos, insolentes a veces, que apelan a la memoria colectiva y no responden necesariamente a jerarquías: se pierden y se diluyen las referencias concretas históricas y las ideologías de origen, dando la bienvenida a otros significados. En ocasiones podemos percibir una sensación de imposibilidad de crear por primera vez, pero acaso lo que realmente acontece es que estamos, en gran medida, condenados a trabajar con mitologías de segundo o tercer grado. El *sampler* funciona, por un lado, como una herramienta intertextual, y por otro, como un mecanismo más o menos perverso (en el sentido etimológico de la palabra) mediante el cual los artistas, productores culturales, juegan con nuestro conocimiento y

cultural introduciendo lógicas diferentes. Algunas veces, encontramos ejemplos de utilizaciones narrativas de estos *samplers* en los trabajos de artistas que operan jugando con diferentes lenguajes, imágenes procedentes de distintas fuentes, proponiendo cambios de texturas, arquetipos y géneros, incluso a veces haciendo bandera de la falta de originalidad. El sentido de reciclaje se explota más que nunca: se dan usos nuevos a imágenes y conceptos “viejos”, despojándolos a veces de ideologías arcaicas, y a veces aprovechando la vigencia de muchas de las cuestiones que plantean.

El remake, en cierta manera, viene a ser una forma aparatosa del *sampler*, y tiene en cuenta que el espectador quiere ver aquello que ha visto antes, aquello que es capaz de reconocer: se hace ideal este equilibrio entre la novedad y el reconocimiento. Los autores fotodramáticos, como a continuación veremos a través de algunos ejemplos, parecen estar diciéndonos que el sujeto contemporáneo no existe, y que hay un limbo de arquetipos que hoy pueden vivir en constante cortocircuito.



Tom Hunter: “Reservoir #1” (2000), de la serie “Life and Death in Hackney”

El fotógrafo británico **Tom Hunter** trabaja con fotografías de gran escala, planteando proyectos completos que responden a la práctica del remake, y su caso es especialmente interesante como contrapunto a lo que a veces se critica en esta tendencia. Hunter toma pinturas clásicas como fuente de inspiración para la interpretación fotográfica. La camarera del Bar de Folies-Bergère de Manet se convierte en una camarera en un pub de Hackney (zona de Londres donde Hunter localiza la mayoría de sus asuntos, conocida por sus

casas-okupas); una “Ofelia” prerrafaelita se convierte en una joven flotando en un río indeterminado en un área suburbana desolada que resulta ser el espacio abierto más cercano que tienen los habitantes de Hackney, con arbustos, hierba y árboles.

Esta última fotografía tiene un interesante efecto estético: el sentido de romance y de sentimiento estético de obras anteriores que también beben de la fuente del personaje de Ofelia todavía permanece en la imagen contemporánea, y esto nos invita a hacernos algunas preguntas interesantes: ¿Está esta fotografía tratando el tema que ocupaba a los prerrafaelitas o en esta ocasión se trata de un tema que es relevante hoy? Las mujeres siempre han sido asociadas con la tierra, sus cuerpos con una suerte de fuente de alimento y reproducción. Pensando en las palabras “polvo eres, y en polvo te convertirás”, que nos recuerdan nuestra condición mortal, la Ofelia ahogándose en el estanque es un retorno a la tierra (en este caso, al agua), y el episodio de la obra de Shakespeare es un momento descorazonador, en el completo sentido de la tragedia.



Tom Hunter: “The Way Home” (2000), de la serie “Life and Death in Hackney”

Sin embargo, Tom Hunter no es mitológico ni filosófico, no intenta explicar ni justificar su trabajo en ningún sentido más allá de sus términos básicos. Pero Hunter juega con el conocimiento básico del espectador y las reminiscencias que inevitablemente la imagen de referencia despierta en su fotografía. Esta fotografía es una conjunción de varias fuentes, pero no es simplemente un pastiche desprovisto de una significancia mayor. El arte suele re-presentar algo en una forma alternativa, y mientras existen ejemplos que explotan la parte más

fácil y superficial, no es, sin embargo, lo que Hunter hace. Esta imagen remite a la Ofelia de Shakespeare, quien a su vez bien podría haberla obtenido de alguna otra fuente, como frecuentemente hacía. La pintura prerrafaelita añade dimensiones a la situación, y finalmente tenemos el entorno suburbano de Hackney, que la contextualiza en un aquí y un ahora, en una problemática específica y contemporánea.

La estética de la imagen es impecable; la modelo es apropiadamente frágil y bella, y en vez del etéreo vestido blanco, lleva unos prosaicos pantalones vaqueros. En el *skyline* de la escena podemos ver postes de teléfono, y los tejados de las típicas casas suburbanas. En la parte derecha vemos un puente y, aunque no podamos llegar a ver la vía del tren, entendemos que es la quintaesencia de un puente de ferrocarril. Todos los significantes sugieren un área de desperdicio, la antítesis del romanticismo. Y finalmente, posiblemente lo más importante, el título de la obra, “The Way Home” (2000), se refiere a la noticia de la muerte de una joven, publicada en un periódico local de Hackney (la otra referencia principal del trabajo de Hunter).

Charlotte Cotton²⁹⁹ sugiere que “cuando los motivos visuales históricos son usados en un tema fotográfico contemporáneo (...) actúan como una confirmación de que la vida contemporánea acarrea un grado de simbolismo y preocupación cultural paralelos a otras épocas de la historia, y la posición del arte como cronista de fábulas contemporáneas se reafirma”.

Hunter es un “storyteller”, que echa mano de titulares de la “Hackney Gazette” y los articula con imagería clásica y escenas del East London urbano. Sin embargo, no todo es un trabajo puramente intelectual (que pudiera ser igualmente vacío): es determinante la finura técnica de sus fotografías, a pesar de que pudieran parecer documentales. “The Way Home” es una composición innegablemente bella, que cuenta con elementos como el lugar apartado en la naturaleza, el puente, la charca, la figura, y una disposición de flores y pétalos que representan el poder regenerativo y continuo de la vida. La idea romántica es conseguida en un sutil pero obvio contexto contemporáneo, también un contexto prosaico y feo, al que temporalmente se le adjudica un significado poético.

El efecto curiosamente funciona, debido a que, por un lado, las ideas poéticas son claramente evocadas, y por otra, ocurre en un contexto urbano carente de toda poesía, magia y significado. El suburbio contiene lo romántico, y lo romántico contiene el suburbio, en términos de un interjuego que es más holístico que la estética prerrafaelita debido a que no se trata de un escapismo romántico; más bien, opera dentro de un entorno reconociblemente mundano.

En otra de sus fotografías, Hunter retrata a una bailarina erótica desnuda acostada en el suelo de un club de striptease, mostrándola en una pose de desnudo clásico. Además de dignificar la labor del personaje a través de la estilización y comparación con un ideal de belleza clásico, el fotógrafo también tiene otra intención: ella está siendo observada por otros, y Hunter quiere retratar también la manera en que los hombres miran a las mujeres. Este tema lo encontramos desarrollado también en la obra “Picture for Women” de Jeff Wall. Resulta obvio que Tom Hunter tiene una formación obtenida en una escuela de arte, y presumiblemente habrá leído y apreciado el libro *Ways of Seeing* de John Berger.

El artista chino **Wang Qing Song** echa mano de la tradición con el propósito de realizar planteamientos acerca del tratamiento histórico de la cultura china contemporánea, inclinado a los placeres y trampas de la

²⁹⁹ COTTON, Charlotte: *The Photograph as Contemporary Art*, Thames and Hudson, col. World of Art, 2004, p. 55.

globalización. Con un tono de fina y discreta ironía, revisa las grandes obras de la Historia del Arte en una especie de homenaje, a modo de relectura de esta historia que entra en contradicción con las interpretaciones occidentales de las mismas.

Wang Qing Song usa técnicas altamente teatrales y deja que la cámara narre historias contemporáneas que son en cierto modo verdaderas e inteligibles. El artista se plantea cuestiones acerca de la posición y el destino de la experiencia de los intelectuales en la historia china. En una era de pérdida de ideales, en la que gente proyecta dudas en relación a los héroes e ideales del pasado, este fotógrafo chino pretende captar escenas que describan esta pérdida de esperanzas que han sido reemplazadas por deseos de dinero y poder.

En 2003 realiza las fotografías “China Mansion” y “Romantique”. Ambas fotografías, de gran tamaño, son tomadas en Pekín, en estudios de cine de enormes dimensiones que habían acogido equipos de trabajadores de cine como el de “Kill Bill”. “China Mansion” encarna la percepción del artista sobre el actual estado de globalización: China siempre ha estado dispuesta a invitar a expertos extranjeros en diversos campos (economía, tecnología, arquitectura y cultura) para apoyar y guiar sus procesos de modernización. Sin embargo, el choque cultural también crea contradicciones sociales. Wang Qing Song elabora en esta fotografía una puesta en escena en la que los modelos adoptan el papel de invitados extranjeros, imitando posturas de personajes de pinturas de Ingres, Manet, Gauguin, Rembrandt, Man Ray... Estos modelos parecen comunicarse y crear ciertas relaciones cordiales a través de sus respectivos momentos cronológicos, así como relaciones con la cultura china. El artista parece desempeñar el papel de un anfitrión un tanto confuso en esta mansión, profusamente decorada con antigüedades orientales y occidentales (el anfitrión es, a la vez, conservador y vanguardista).



Wang Qingsong: “China Mansion” (2003)

En “Romantique” estamos virtualmente invitados a entrar en una tierra que está a caballo entre lo que imaginamos que es el cielo de la religión occidental, y un jardín pastoral chino. Podemos pensar en un concepto de falsa felicidad (con vegetación de plástico, niebla ligera y blanquecina obtenida a partir de hielo seco, frutas, flores, decoración...), en un paraíso construido. Aquí también se muestran modelos en posturas que reproducen fielmente las posturas de los modelos de Massacio, Velázquez, Botticelli, Rafael y Matisse. Pero además vemos un Buda dorado, bellas princesas, parejas mixtas formadas por un oriental y una occidental, y en suma, gente que parece feliz, pacífica, y desprovista de deseo. Con esta estética tan sospechosamente apacible, se subraya por contraste, sin embargo, los conflictos potenciales de este complicado diálogo internacional: la comunicación descrita en esta imagen es una comunicación forzada y caótica inscrita en una utopía fabricada por la mano del hombre.

El argentino **Marcos López** es otro perfecto ejemplo del remake configurado a base de pastiches y de *samplers*, de recombinação de elementos de la historia de la pintura clásica en un contexto local y popular. La estética de sus fotografías a color pintadas a mano es, según él mismo, “barroca, rococó, una postal de Argentina”. La intención de López es la de subrayar, repetir, exagerar, mostrar el modo en el que se configura

una realidad ecléctica, elaborando retratos que reflejan una identidad nacional desde el punto de vista de sus propias experiencias emocionales.

El autor reorienta la realidad mediante su escenificación, su teatralización, tendiendo a lo extremo, a lo esperpéntico. Trabaja con un humor corrosivo, haciendo una reflexión sociopolítica del período de los 90 en Argentina, algo que acaso no pudiera haber sido posible sin una dosis de humor ácido. Sin embargo, en el fondo de su trabajo hay una constante emocional que tiene que ver con algo trágico, y que liga compositiva y conceptualmente a elementos de la historia de la pintura occidental.



Marcos López: "Autopsia. Buenos Aires" (2005)



Rembrandt: "La lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp"
(1632)



Freddy Alborta: "La muerte del Che" (1967)

En la obra titulada “Autopsia. Buenos Aires” (2005), Marcos López plantea cuestiones relacionadas con la sanidad, con la violencia y con la muerte, bajo una forma que nos es conocida, rescatando la composición de la pintura clásica “La lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp” (1632) de Rembrandt. Pero también opera ofreciendo una relectura de la toma (en este caso, fotografía documental) que el fotógrafo boliviano Freddy Alborta dispara en 1967 ante el cuerpo asesinado del Che. Podemos decir que en este caso se trata de un “remake de un remake”. En la versión de López, se recrea una atmósfera de centro de detención clandestino, y la referencia pasa por el tema de los desaparecidos. Y además, en esta versión, el “Che” es mujer.

Aparte de las obras de estos artistas (elegidos por ser especialmente significativos dentro del contexto de la práctica del remake fotodramático en la actualidad), encontramos numerosos (incontables, podríamos decir) artistas, a veces artistas ya consolidados y con firmes trayectorias, a veces artistas emergentes o prácticamente anónimos, que comparten una pasión por la revisión y la transformación de iconos, ideas e imágenes que ya pertenecen un poco a todos, y que ellos llevan a sus respectivos terrenos para ofrecernos un diferencial de experiencia.



Mitra Tabrizian: “Untitled #2”, de la serie “All House Project” (2007)

Entre estos artistas, no podemos dejar de nombrar los aportes que, ya sea de un modo más sistemático o más puntual, han realizado algunos autores. Hemos de destacar las “Meninas” o el “Nacimiento de Venus”

de **Joel Peter Witkin**, las referencias a los amantes de Magritte y a la “Venus del Espejo” de Velázquez de **Eileen Cowin** y de **Karen Knorr**, así como las “Olympias” y “odaliscas” de ésta última en su serie “Life Class”, las Ofelias particulares de **Gregory Crewdson** y **Ellen Kooi**, los remakes de pinturas del Barroco español de **Erwin Olaf**, las numerosas referencias a pinturas clásicas en las impecables fotografías de moda de **David LaChapelle** y **Eugenio Recuenco** o **Nazif Topoçuoğlu**, y hasta las referencias a obras contemporáneas (incluso a fotografías), como vemos, por ejemplo, en la revisión que **Mitra Tabrizian** hace de la obra “Insomnia” de Jeff Wall (en una fotografía donde la sórdida y deprimente cocina donde un hombre aparece tumbado bajo una mesa se convierte en otra cocina ahora impoluta, blanca, luminosa e impecable, sin que esa sensación de abandono desaparezca en el prometido hogar perfecto hipermoderno...).

Como hemos podido comprobar, en los fotodramas actuales nos encontramos a veces con situaciones ordinarias, prosaicas y cotidianas en las que de repente se infiltra algo que de un modo más o menos consciente reconocemos, y que añade una dimensión de interés o de grandeza a la escena. Otras veces, los remakes de historias que plantean muchos de estos fotógrafos ocurren en un mundo donde no tenemos por qué existir. Y es que en parte, es un arte sobre el arte también: no hay más universo que esta base de datos sobre la que combinar. La definición de posmodernidad de Lyotard debería se está revisando: en realidad, la posmodernidad puede ser también el proceso que instala nuestra cultura en una gran base de datos que permite una recombinación infinita, y que acaso sea el gran relato.

Capítulo

LA FICCIÓN EN LOS FOTODRAMAS ACTUALES:

TRAMPAS Y UTILIDADES

9.1. EL CONCEPTO DE FICCIÓN. NECESIDAD DE LA FICCIÓN FOTOGRÁFICA

El concepto de *verdad* no tiene, desde luego, una definición sencilla, ni en la que estén de acuerdo la mayoría de los estudiosos. Sin entrar en cuestiones filosóficas y teorías complejas acerca de qué es lo que constituye la verdad (cómo definirla o identificarla; si el ser humano posee conocimientos innatos o sólo puede adquirirlos; si la verdad puede alcanzarse sólo con la razón; si la verdad es subjetiva u objetiva, relativa o absoluta...), y en relación a las cuestiones que se comentarán en adelante, consideraremos la verdad como opuesta a la mentira o a lo falso.

Una *mentira* se puede definir no como algo que simplemente no es cierto, sino como una expresión contraria a lo que se sabe, se cree o se piensa. Puede ser también la tergiversación de algún hecho o expresión. Una mentira siempre será subjetiva, e implica un engaño intencionado, consciente. Puede además ser total (nada de lo que se está afirmando es real), parcial (algunas cuestiones que se afirman son verdad), y por omisión (cuando se oculta toda la verdad o una parte, sin una deliberación de mentir). En función de la definición, una mentira puede ser una falsedad genuina o una verdad selectiva. Las ficciones, aunque falsas, no se consideran exactamente mentiras.

La propia etimología del término **ficción** procede del latín *fictus* ("fingido", "inventado"). Podríamos definir la ficción como una simulación de la realidad que realizan las obras literarias, cinematográficas o artísticas, cuando presentan un mundo imaginario para un receptor. El concepto de ficción en la tradición occidental está ligado al concepto de *mímesis*, desarrollado en la Grecia clásica a partir de Platón, quien considera que las obras poéticas son imitaciones de objetos reales, y éstas a su vez, imitaciones de las ideas puras. Después, Aristóteles señala que las obras literarias copian a la realidad, de acuerdo con el *principio de verosimilitud*, de manera que lo que diferencia a la literatura de la historia es que ésta copia las cosas que han sucedido, y aquélla, las que podrían suceder. Entonces, la ficción sería el mundo de las posibilidades, de lo que pudo ser pero nunca fue, donde todo es posible todavía porque podrá suceder, pues aún no ha ocurrido ni se sabe que jamás no ocurrirá. La irrealidad de la ficción no es lo fantástico ni lo inverosímil, sino lo siempre posible en la realidad.

Aunque pueda ser válido (según el contexto) afirmar que el individuo ficticio no es real, hay que aceptar que lo ficticio tiene efectividad. Si el término de "ficción" se entiende como una construcción de mundos, todo el discursar del ser humano sobre la realidad está impregnado de ella. Pero entendiendo "ficción" como falsedad o mentira, se debe distinguir la ficción literaria o artística. La obra literaria o artística sobrepasa al mundo real que incorpora, y por tanto, nunca miente. Esta forma de sobrepasar la realidad es algo muy distinto a la mentira.

Juan José Saer³⁰⁰ apunta que "el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. El concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y a veces contradictorios." En cuanto a la no-ficción dice: "Su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esta exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos, lo que no siempre es así, sigue existiendo el obstáculo de la

³⁰⁰ SAER, Juan José: *El concepto de ficción*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p. 11.

autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propias de toda construcción verbal”.

A pesar de que comúnmente empleamos los términos verdad y ficción como opuestos, la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y cuando se utiliza la ficción no se hace con el propósito de tergiversar la verdad. Respecto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la que la primera sería más positiva que la segunda, es una ilusión. Aun si aceptamos esa jerarquía, y adjudicamos a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, siempre va a mantenerse el conflicto principal, esto es, la indeterminación que encierran no la ficción subjetiva, confinada al terreno de lo inútil o caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla.

La ficción no se plantea para eludir las responsabilidades de verificación de los hechos (rigor que implica toda tarea que se quiera “verdadera”), sino precisamente para subrayar el carácter complejo de la situación, que sugiere que el tratamiento limitado a lo verificable implica un reduccionismo y un empobrecimiento. Al proponer lo imposible de verificar, la ficción se adentra en un pantano despreciando esa actitud que pretende saber siempre y de antemano de qué está hecha esa realidad.

La ficción tampoco sería una reivindicación de lo falso, y cuando se incluyen elementos deliberadamente falsos (fuentes, datos, confusiones de hechos históricos, etc.) no es simplemente para confundir a un lector o espectador, sino para señalar el doble carácter de la ficción, que mezcla lo empírico y lo imaginario (siendo esto una masa ciertamente confusa, y no siempre exactamente separable en partes diferenciadas de verdad y falsedad). No debemos creer la ficción en tanto que realidad, sino en tanto que ficción. Es un tratamiento específico del mundo, que se distancia de la defensa de lo verdadero y de la reivindicación de lo falso.

La ficción puede entenderse, en cierto modo, también como un ejercicio de antropología especulativa, en cuanto a sus intenciones, su resolución práctica, y a la posición del autor entre los imperativos de un saber objetivo y las variaciones de la subjetividad. No es que pueda neutralizar los reduccionismos del pasado en cuanto a separar la verdad de la ficción, pero es capaz de no ignorarlos, asimilándolos, incorporándolos a su propia esencia y arrebatándoles sus pretensiones de absoluto.

La ficción nos ayuda a vivir. En el prólogo a su libro *La literatura en peligro*³⁰¹, Tzvetan Todorov señala, refiriéndose a la ficción (literaria): “La literatura, más densa y elocuente que la vida cotidiana, pero no radicalmente diferente, amplía nuestro universo, nos invita a imaginar otras maneras de concebirlo y de organizarlo”. Las ficciones pueden ayudarnos, confortarnos, iluminarnos y darnos ideas. También pueden recordarnos nuestra condición humana, elevándose sobre la apariencia superficial de las cosas, y nos ofrecen un conocimiento esencial que surge de la confrontación con la voz de otro. Contar historias, fotografiar historias, contemplar historias, son acciones que aportan nuevas palabras a nuestro sentido de realidad. Nunca la humanidad ha consumido tantas ficciones como en nuestros días y nunca han dispuesto de tantas técnicas diferentes para satisfacer esta sed de universos imaginarios. Este fenómeno ha llevado a la crítica y a los representantes de la cybercultura que el simulacro terminará sustituyendo a la realidad.

³⁰¹ Vid. TODOROV, Tzvetan.: *La literatura en peligro*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.

Jean-Marie Schaeffer³⁰² se remonta a los fundamentos de la ficción y explica que la creación y la comprensión de ficciones desempeñan un papel indispensable en la síntesis de nuestro pensamiento. Lejos de ser meras apariencias ilusorias o construcciones falaces, los universos ficticios son uno de los aspectos más importantes de nuestro vínculo con lo real. Las ficciones tienen múltiples utilidades, y dentro de ellas, también las ficciones fotográficas, como a continuación veremos.

En *¿Por qué la ficción?* (2002), Schaeffer desarrolla un análisis de la ficción capaz de hacer comprender su papel central en la cultura humana y que, de paso, explica la importancia antropológica de las artes miméticas (como la fotografía), teniendo en cuenta de que estas artes son frecuentemente también, artes de la ficción. Esta perspectiva le lleva a conceder una posición central a la noción de mimesis. La imitación, la semejanza, el simulacro, la ilusión, etc., son términos que muchas veces tienen connotaciones negativas: los hechos que designa son a menudo incompatibles con todo arte “verdadero”, y las nociones analíticas a las que corresponden son sospechosas de estar desprovistas de pertinencia en el terreno de reflexión de las artes. Pero Schaeffer demuestra que éstas no son sólo categorías indispensables, sino que, además, juegan un papel fundamental en innumerables actividades artísticas, y que en especial se han hecho imprescindibles en el ámbito de la fotografía escenificada actual.

La ficción fotográfica puede adoptar formas muy diversas, conjugándose en diferentes prácticas y formas artísticas en el propio campo de la fotografía escenificada actual. La fotografía escenificada es también fotografía documental, pero lo que documenta son ficciones, el poder que ejercen las fantasías, el poder que nos impulsa a *escenificar* fantasías. Éste, es, según Slavoj Žižek³⁰³, uno de los tópicos de la ideología (pop) de hoy en día: con la capacidad de los medios de comunicación para invadir todos los aspectos de nuestra vida cotidiana, cada vez resulta más y más difusa la línea que divide lo real y lo ficticio. Vivimos en una época donde aparecen necesidades de lo *pseudo-concreto*, donde lo artificial imita a lo cotidiano: esa necesidad de recrear una concreción artificial para que el individuo se relacione con la complejidad de su entorno deriva en la necesidad de crear iconos *pseudo-concretos* también.

Žižek³⁰⁴ señala que, en una variación de la “sociedad del espectáculo” apuntada por Guy Debord, se crean imágenes para llenar el hueco que separa nuestro universo artificial de nuestro antiguo entorno vital, para “domesticar” ese universo nuevo. Los fotodramas actuales son un perfecto ejemplo de cómo la ficción (en este caso, una ficción de perfecta apariencia de realidad) puede ser un modo de acceder a lo real y una manera de entender, de transitar, de suplir experiencias. Estas realidades visuales que son los fotodramas se experimentan sin que necesariamente lo sean.

³⁰² Vid. SCHAEFFER, Jean-Marie: *¿Por qué la ficción?*, Lengua de Trapo, Madrid, 2002.

³⁰³ ŽIZEK, Slavoj: “Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la vida misma”, Conferencia pronunciada en el Museo del Traje de Madrid el día 14/06/2004, dentro de los “II Debates en torno a la Fotografía”, en Encuentros PHE04.

³⁰⁴ Lo “real” en el discurso de Žižek es un término complejo y enigmático, que no es equiparable a la realidad, ya que nuestra realidad está construida simbólicamente. Lo real es un núcleo duro, algo traumático que no puede ser simbolizado o expresado con palabras. Lo real no tiene existencia positiva; sólo existe como obstruido. Según Žižek no todo en la realidad puede ser desenmascarado como una ficción; hay aspectos a los que nos hemos de enfrentar si queremos simbolizarlos. Lo real no es tanto la realidad tras la realidad, sino el vacío que deja a la realidad incompleta. El psicoanálisis enseña que la realidad posmoderna no ha de ser vista como una narrativa, sino que el sujeto ha de reconocer, soportar y ficcionalizar el núcleo duro de lo real dentro de su propia ficción. Para Žižek, lo “real” es demasiado traumático para ser encontrado.

Zizek apunta: “lo real que retorna tiene el status de lo (otro) verosímil: precisamente por ser real, es decir, en función de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que vivimos como) nuestra realidad, y nos vemos por consiguiente necesitados de experimentarlo como una aparición de pesadilla (...) Ese “efecto de lo Real” no es el mismo que, allá por los años sesenta, Roland Barthes llamaba *l’effet du réel*: es más bien todo lo contrario, *l’effet du réel*, en el que el texto nos lleva a aceptar como “real” su producto ficticio, aquí, lo Real mismo, con el fin de sustentarse, ha de percibirse como un espectro real y pesadillesco. Por lo común, decimos que no conviene confundir la ficción con la realidad; recuérdese la doxa posmoderna de acuerdo con la cual “realidad” es un producto discursivo, una ficción simbólica que mal percibimos como entidad sustancial autónoma. La lección que aquí aporta el psicoanálisis es justo la contraria: no conviene malinterpretar la realidad como si fuera ficción; es preciso discernir, en lo que experimentamos como ficción, el meollo duro e irreductible de lo Real, que sólo seremos capaces de sustentar si lo ficcionalizamos. En dos palabras, hay que discernir qué parte de realidad se “transfuncionaliza” mediante la fantasía, de modo que, aun siendo parte de la realidad, se percibe bajo el modo de la ficción”³⁰⁵.

Hay una idea estándar que consiste en que huimos a la ficción cuando la confrontación directa con la realidad es insuficiente. Es posible plasmar lo “real” (según Zizek) de la experiencia subjetiva sólo bajo la capa de la ficción. A continuación veremos cómo los fotodramas actuales se expresa y se desarrolla la relación de necesidad que tenemos con la ficción, y en qué modos o estrategias se producen y se consumen los dispositivos ficticios fotográficos.

³⁰⁵ *Ibidem*.

9.2. MODALIDADES EN LA FICCIÓN FOTODRAMÁTICA ACTUAL

En el presente apartado vamos a presentar y desarrollar mediante ejemplos, atendiendo a las tendencias más destacables en las prácticas fotodramáticas actuales, unas determinadas estrategias o usos de la ficción en la fotografía escenificada actual.

9.2.1. Fotodramas de apariencia documental: Ficciones verosímiles

El siglo XX ha engendrado nuevos tipos de ficciones, que se podrían denominar “ficciones que engañan”. Estas producciones son ficciones en la intención de autor. Existen receptores que las reconocen como tales, pero engañan a su receptor inmediato: para éste, pasan por entidades no ficcionales. Estas ficciones ejercen, entonces, una cierta violencia sobre su receptor; hay en ellas una voluntad desestabilizadora, una provocación. Las encontramos bajo la forma de programas de radio o televisión, obras de teatro, libros de literatura, y por supuesto, de fotografía escenificada, acaso uno de los formatos que más se prestan a vehicular el equívoco.

En algunos relatos ficcionales fotográficos el alto grado de realismo hace que el espectador las perciba y asuma como discursos serios. Estas ficciones son sofisticadas, ya que ficcionalizan su propia no-ficción, ocultan su ficcionalidad, con vistas a conseguir efectos que las ficciones “sinceras” (es decir, las ficciones que se presentan como tales) no consiguen.

Estas ficciones engañan, pero en un sentido diferente en el que pueden engañar ficciones digamos de tipo “tradicional”. Este “engaño” no se referiría a un estado psicológico semi-consciente (como el estado, por ejemplo, que se puede experimentar en el cine mientras se ve una película), a identificaciones parciales con los protagonistas, o los estados semi-emocionales (como el miedo que se siente al leer un relato de terror): éstos son engaños preatencionales, productos de una “inmersión ficcional”. Estas ilusiones son perfectamente compatibles con la creencia de que se está ante una ficción (el espectador sabe que está ante una ficción, por lo tanto no es engañado).

El engaño, sin embargo, tiene lugar cuando estamos ante una ficción pero lo ignoramos. Las ficciones que engañan son ficciones *realistas*. Pero el realismo de estas ficciones difiere de otras formas de realismo. La ficción fotográfica que entraría en esta categoría oculta (en mayor o menor grado) su ficcionalidad, llevando hacia un marco pragmático una mimesis con formatos fotográficos que solemos asumir como no-ficticios (fotoperiodismo, fotografía documental, instantánea, fotografía ilustrativa o científica...).

Los autores “pragmáticos” que se ocupan de temas relativos a la ficción (J. Searle o J.M. Schaeffer, entre otros) establecen una oposición entre las nociones de ficción y engaño. Para ellos, ninguna inscripción o imagen que engañe realmente puede ser definida pragmáticamente como una ficción. Ficción sería aquello que en la práctica funciona como tal, y para que en la práctica algo funcione como ficción, debe ser un juego compartido. Así define Schaeffer la ficción, como un “fingimiento lúdico compartido”³⁰⁶. Que el fingimiento

³⁰⁶ SCHAEFFER, Jean-Marie: *Op. cit.*, p. 17.

sea un juego compartido significa que el receptor está al tanto de que se trata de un “juego”. Si no lo estuviera, estaríamos, según Schaeffer, ante un caso de “fingimiento serio”, es decir, de un engaño. Según este autor, hay ficción cuando existe una intención lúdica por parte del autor, y además cuando esa ficcionalidad se vuelve pública, o sea, cuando es reconocida como tal por el espectador. La ficción ocurriría entonces dentro del marco de un acuerdo intersubjetivo, en el que el autor finge lúdicamente y el espectador sabe que está ante una ficción.

Sin embargo, este planteamiento que hace Schaeffer trata como engaños a toda una serie de manifestaciones cuyos autores, por el contrario, han querido ofrecer como nuevos tipos de ficciones. Precisamente, hay ficciones que lo son como dispositivos que engañan, y que han supuesto una novedad en el terreno de las ficciones, un cambio de paradigma. Tratarlas de meros engaños sería asimilarlas a lo que no son, ya que los artistas que presentan fotografías ficticias en este sentido, tienen intención de engañar al espectador y jugar con el equívoco (no es que realicen ficciones fallidas o fracasadas).

En resumen, hay engaños que pueden ser definidos como ficciones, como “ficciones que engañan”. Este tipo cumple efectivamente las dos condiciones que definen pragmáticamente a la ficción: la condición de que haya una intención de proponer una ficción por parte del artista, y la condición de que haya reconocimiento de su carácter ficcional por parte del espectador. Sólo que este espectador no es el receptor inmediato, a primera vista, la “víctima” del engaño, sino un receptor segundo, que podemos denominar “testigo”. El testigo es consciente de la ficcionalidad de la imagen en cuestión, y puede ser incluso una “víctima” inicial que deviene consciente del engaño sufrido en primera instancia. En el espectador-testigo se completa el carácter compartido del fingimiento lúdico, y este testigo viene a llenar el espacio conceptual que el receptor inmediato deja vacío.

La imitación o mimesis de géneros fotográficos tradicionalmente documentales (como las instantáneas, el fotoperiodismo, la fotografía científica, la “street photography”, o la fotografía de los álbumes familiares) suele conllevar la ilusión de que estamos ante una imagen que registra directamente un hecho dado. En esta línea, **Joan Fontcuberta** juega con la apariencia documental de la fotografía (como veremos, a veces subvirtiéndola hasta sus límites), pero en realidad plantea construcciones deliberadas que hablan de hechos puramente ficticios. En su proyecto “Fauna secreta” (1989), el autor elabora un discurso fotográfico de tono científico-botánico para proponer una historia imaginaria que se camufla bajo los códigos de un tipo de fotografía que solemos asumir como verídica. También frecuentemente **Jeff Wall** (como hemos visto en “Mimic”), adopta convenciones de la fotografía callejera o documental y las adapta a su lenguaje fotográfico específico para, sin embargo, elaborar imágenes construidas y actuadas.

Kerry Skarbakka habla de “visiones construidas” cuando se refiere a sus fotografías. En su serie “The Struggle to Right Oneself”³⁰⁷ construye imágenes en las que aparece siempre él mismo cayendo desde elementos cotidianos como sillas o escaleras, lanzándose al vacío desde ventanas, puentes o árboles, precipitándose en tropiezos con la bicicleta, cayéndose tras un resbalón en la ducha... Para elaborar estas escenas, el artista se coloca arneses y cuerdas que lo aseguran mientras él se lanza al vacío, y que le protegen de chocar contra el

³⁰⁷ Vid. SKARBAKKA, Kerry: “The Struggle to Right Oneself”, texto referente a su serie homónima fotográfica, en su página web http://www.skarbakka.com/portfolios/struggle_statement.htm (ref. febrero 2010).

suelo realmente. Después, se fotografía dejándose caer, y luego manipula las fotografías para eliminar digitalmente los dispositivos de seguridad, logrando un efecto de instantánea.

Skarbakka ha descrito su trabajo basándose en la descripción que Heidegger hace de la existencia humana como proceso de perpetua caída, y de la responsabilidad de cada individuo de “cogerse a sí mismo” de la propia incertidumbre. Las imágenes suponen una especie de recordatorios de que todos somos vulnerables y de que podemos tropezar y caer en cualquier momento. Su trabajo fotográfico es una respuesta a este estado delicado, en una voluntad de representar su percepción de la vida contemporánea.

A pesar de que las imágenes de Skarbakka imitan la estética de fotografías periodísticas o de “snapshots”, se haría evidente que se trata de ficciones, ya que el modelo siempre es el mismo, y se presenta siempre todavía íntegro. Además, lo delirante y extremo de muchos de estos tropiezos nos hacen pensar que más que poco probable que se trate de fotografías documentales, ya que en el contexto del arte tendemos a sospechar de la veracidad de lo extremo.



Kerry Skarbakka: “Interstate” (2003), de la serie “The Struggle to Right Oneself”

9.2.2. Fotodramas que recrean hechos factuales: Documentos ficcionalizados

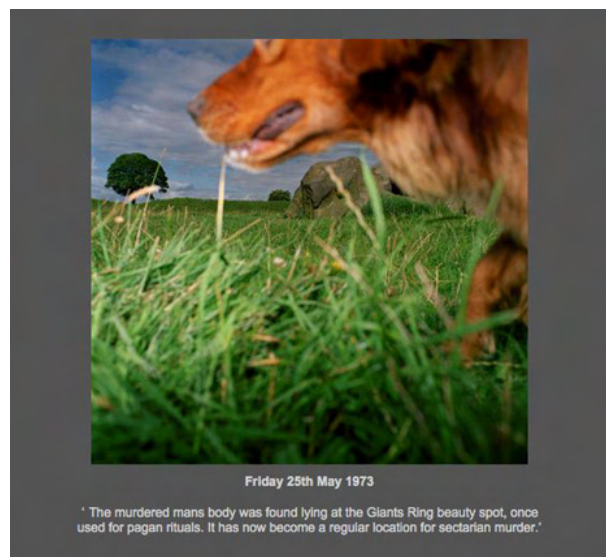
Entre las prácticas artísticas de escenificación fotográfica, encontramos ejemplos de fotografías que presentan un aparente enfoque ficticio debido a su estructura narrativa, a la utilización de recursos teatrales o a la composición deliberadamente elaborada. Frecuentemente, al detectar estos elementos, damos por hecho que el asunto que representan ha de ser algo construido, ya que inconscientemente adjudicamos a los asuntos “verdaderos” o “serios” una apariencia más documental.

Encontramos diversos ejemplos de proyectos fotográficos que experimentan en el sentido opuesto a lo que la propia fotografía ha intentado hacer a lo largo de la historia (convencernos de que lo que vemos en la

imagen es un hecho factual que realmente ocurrió como se muestra). Estas fotografías, por el contrario, parecen sugerirnos que aquello que tan sofisticadamente se representa a través de la escenificación y construcción de dioramas, es una historia ficticia. Y sin embargo son fotografías en las que la historia es una historia que realmente ocurrió.

La fotografía es especialista en hacer que lo ordinario y mundano parezca perverso y amenazante. Cuando se sitúan adecuadamente los elementos de una fotografía, es posible alterar el significado y la lectura de la imagen en la cabeza del espectador. A veces la densidad de detalles narrativos dan a la narración un toque novelesco, literario.

Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en las obras de **Paul Seawright**. Gran parte de su trabajo trata sobre el sectarismo y los problemas de Irlanda del Norte, y en la serie “Sectarian Murder” (1988), el autor revisita los lugares donde tienen lugar ataques sectarios durante los años 70 en una zona cercana a Belfast donde el autor crece. En este cuerpo de obra retrata la violencia de estos hechos, violencia que está presente en el mismo título del trabajo. Seawright escenifica o reencuadra lugares para fotografiarlos, en unas composiciones que intentan reconstruir las escenas o situaciones de los hechos. Luego articula las imágenes con textos que extrae de noticias de periódicos de la época en que se documentaron los asesinatos de ciudadanos inocentes debido a su religión (el autor elimina cualquier referencia a cualquier panorama protestante o católico que pudiera aparecer).



Paul Seawright: Fotografía de la serie “Sectarian Murder” (1988)

Las palabras ofrecen un fácil resumen de lo que trata la obra. Pero los hechos se muestran misteriosos, ofrecen pistas para que la mente del espectador deambule de una escena a otra, y elabore sus propias ficciones (ya que en ningún caso Seawright aporta datos concretos que sitúen el conflicto en una perspectiva local, social y política puntual). Lo que muestran las imágenes responde a unos hechos reales, pero la fragmentación y la elipsis en la estrategia de representación son unos trampolines para la creación de la ficción por el espectador.

Clare Strand sigue, en cierto modo, en la línea de la anterior serie de Seawright. Pero las fotografías en blanco y negro de esta autora están cargadas de ingenio, ironía, y una cierta perversidad. Durante la última década Strand crea obras subversivas sobre la manera complaciente en la que se desarrolla el mundo fotográfico convencional. Durante este periodo, y a través de sus proyectos, la autora reflexiona sobre varios géneros fotográficos, desde los retratos victorianos a la fotografía criminal y forense, hablando sobre las funciones utilitarias de la fotografía y de su inclusión hasta el más recóndito rincón de nuestras vidas.

La obra “Signs of a Struggle” (2003) consiste un pase de diapositivas de dos minutos de duración en el cual Clare Strand muestra lugares en los que han ocurrido varios asesinatos entre 1951 y 2001 en New Town of

Crawley. Las imágenes van acompañadas de textos ficticios extraídos del “News from Somewhere” (“Noticias de alguna parte”). Strand juega con el rol de investigadora, que busca archivos y fotografías y los manipula para representar fotográficamente la relación entre documento y ficción.

Las fotografías de Clare Strand nos confrontan con la evidencia de nuestros miedos, soledad, decaimiento, fragilidad y muerte. Fotografía aquello a lo que Julia Kristeva se refiere cuando habla de “lo abyecto”, o “lo que permanentemente apartamos de lado para sobrevivir”. Además, el trabajo de Strand ilumina la visión de Kristeva, para la que “no hay imaginación que no sea, abierta o secretamente, melancólica”³⁰⁸.



Clare Strand: Fotografías de la serie “Signs of a Struggle” (2003)

El trabajo de Clare Strand, según la propia fotógrafa, tiene importantes deudas con su afición, desde adolescente, al cine de terror y a la literatura criminal, acompañada de imágenes forenses, y a los libros de fenómenos inexplicables o paranormales. Estos intereses refuerzan sus asociaciones con la intriga y lo que está oculto, y estos temas están, a veces, aparentes en el fondo de su trabajo. Strand tiene una actitud de

³⁰⁸ KRISTEVA, Julia: *Soleil Noir*, Gallimard, París, 1992, p. 15.

sospecha en relación a lo cotidiano, como una especie de detective que puede encontrar cualquier que potencialmente se pueda convertir en una fuente de intriga y desconfianza. Clare Strand se declara fan de las teorías conspirativas, de la construcción obsesiva y a veces absurda de un puzzle de información que satisfaga un interés, y no tanto un desenlace claro. La parte de investigación es esencial en sus proyectos, y se basa, en cierta medida, en coincidencias.

Strand no se obsesiona con controlar todas las lecturas o interpretaciones que se pueden hacer acerca de las narraciones fotográficas que presenta, ni pretende ofrecer relatos claros, con planteamiento, nudo y desenlace. Juega con las expectativas de comprensibilidad inmediata que tenemos acerca de la fotografía, pero no por esto hace que su trabajo sea oblicuo a propósito: hay claves en la lectura (generalmente, en el título), pero el espectador debe realizar un esfuerzo que de él mismo depende. El propósito de la artista es precisamente hacer que las imágenes resulten lo suficientemente seductoras para despertar esa curiosidad en el espectador, de modo que si eso lleva a la audiencia a implicarse con las capas de la pieza, suponga un suplemento de interés.

Tom Hunter centra su actividad fotográfica principalmente en el barrio de Hackney (Londres, Reino Unido), y es conocido por su sobresaliente combinación de comentarios políticos, referencias a la historia del arte y por su impecable técnica fotográfica. Su serie “Living in Hell and Other Stories” (2003-2005), expuesta en la National Gallery de Londres en 2006 (en la que fue la primera exposición de fotografía en el museo), comprende un conjunto de fotografías que nos presentan un Hackney oscuro, desolado y miserable.

Cada fotografía es creada a partir de la mezcla entre titulares de prensa local, pinturas clásicas de la colección permanente de la National Gallery, y el estilo de vida de Hackney. Una de estas imágenes, por ejemplo, surge a partir de un artículo de prensa acerca de una anciana de 71 años que vive en una casa infestada. Hunter recrea la escena descrita, basando la composición en el cuadro “Cuatro figuras a la mesa” (1643) de los hermanos Le Nain. Con esta pintura clásica de una orgullosa familia campesina, Hunter altera drásticamente las connotaciones y la idea de pobreza. En la imagen de Hunter, la anciana aparece sentada sola en un sucio sillón rodeado de cajas vacías, basura pudriéndose y cucarachas que suben por las paredes. La escena, iluminada por una única y simple bombilla, nos ofrece un panorama bastante desolador.

Hunter explica, a propósito de la muestra: “(...) las imágenes que hice de mis vecinos son parte de una campaña para mostrar que éstos son miembros válidos de la sociedad que no deberían ser pisoteados ni desalojados. Entonces, quise enseñar a los *okupas* como gente digna dentro de la sociedad, no sólo como gente de la que se habla en la *Hackney Gazette* como escoria de la tierra y destructora de nuestra sociedad”³⁰⁹.

³⁰⁹ HUNTER, Tom: The National Gallery. “Woman Reading a Possession Order”, 1997 (extracto de vídeo) <http://www.nationalgallery.org.uk/pub/video/tomhunter/girl/girl> (ref. junio 2010).



Tom Hunter: "Woman Reading a Possession Order" (1997)

Un ejemplo paradigmático de la función de la ficción como modo de representación de hechos factuales en los fotodramas actuales lo encontramos en la obra de Tom Hunter titulada "Woman Reading a Possession Order" (1997). En la época en que esta fotografía es tomada, el autor estaba viviendo en Hackney en una

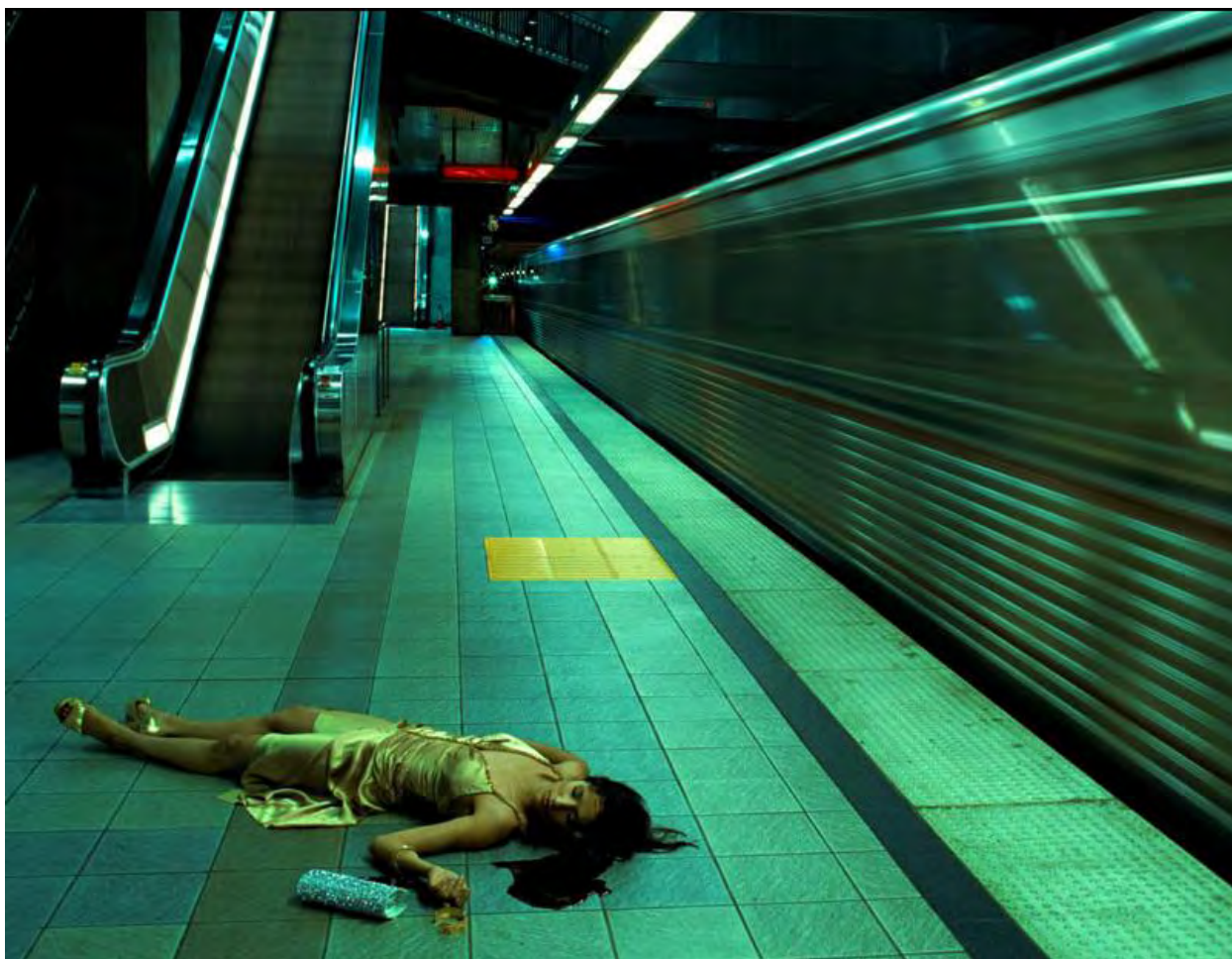
calle llena de casas *okupas*. Los habitantes de estas casas siempre habrían de recibir cartas dirigidas a “personas desconocidas”, y de hecho, Hunter precisamente titula a la serie a la cual esta imagen pertenece “Persons Unknown”. Para comprender el contexto en que esta obra es producida, hay que tener en cuenta que en esa época el gobierno pretendía demoler la calle para construir edificios y almacenes. Cada vez que se veía una fotografía de un *okupa* era junto a una historia o leyenda de cuán antisociales eran, y por tanto, a los ojos de la gente, se habían convertido en un colectivo altamente impopular. Sin embargo, Hunter decide tomar una fotografía que, en contraposición, mostrara la dignidad de la vida *okupa*, a modo de una especie de propaganda que salvara su vecindario.

Por otra parte, Hunter está fascinado por la edad dorada de la pintura flamenca del siglo XVII, en especial por la manera en la que estos pintores tratan las figuras de personajes ordinarios, a los que dotaban de una gran dignidad, comparable a la de los reyes, reinas y nobles. En esta ocasión, Hunter parte del cuadro de Vermeer titulado “Muchacha leyendo una carta junto a la ventana” (1657), tomando de esta pintura la idea de estilo que aplica a una situación concreta de su entorno, “dignificando” a un personaje real: su vecina de al lado, que en el momento de la fotografía posa realizando un acto concreto, un hecho factual que por desgracia pertenecía a su experiencia real (la joven acababa de recibir de la Administración una carta de desalojo de la casa donde habitaba). La protagonista posa junto a la ventana en su casa real, leyendo una carta de desalojo real, acompañada de su primer bebé, de dos meses de edad.

La representación fotográfica que plantea Tom Hunter es una reconstrucción (estilizada, “dignificada”), pero fiel a un hecho. Es *artificio* y es *documento* a la vez. Su capacidad documental va más allá del caso particular al que se refiere; esta fotografía es en realidad un retrato de todo un colectivo, de todo un género, traspasando la referencia local y temporal. En este caso, la ficción funciona como una dignificación, como un documento, como una perpetuación de un momento. En el caso de esta fotografía, sirve además como llamada de atención y concienciación, ya que la imagen propiciaría un diálogo con el gobierno, lo cual permitiría salvar las casas de la demolición.

Melanie Pullen también reescenifica historias verídicas para fotografiarlas. Su serie “High Fashion Crime Scenes” (1995-2005) cuenta con casi 100 fotografías basadas en hechos reales. Esta serie muestra imágenes técnicamente impecables, en las que reconstruye escenas del crimen relativas a asesinatos reales a mujeres jóvenes cometidos en los años 50 y 60. La fotógrafa se documenta en los departamentos de policía de Nueva York y Los Ángeles para obtener datos fidedignos de los hechos, pero luego realiza las recreaciones dotándolas de un glamour y una estilización más propia de fotografías de moda de *haute couture*. La estética de las imágenes las dota de una cierta “irrealidad”, todo resulta demasiado elegante y cinematográfico para ser verdad, lo cual nos hace pensar que se trata de historias inventadas y no reales.

El uso cuidadísimo de la luz, de los colores, de las composiciones, de las ropas y el *atrezzo*, hace de estas historias anónimas verdaderos dispositivos de seducción: el espectador, como si estuviera viendo un capítulo de una serie de investigación forense del estilo “C.S.I.”, se implica en la escena, buscando pistas, móviles del crimen y culpables. El crimen, gracias al artificio de sus fotografías, se vuelve fascinante como parte del efecto mediático.



Melanie Pullen "Untitled (Metro Series)" (2005) , de la serie "High Fashion Crime Scenes"

Joan Fontcuberta suele emplear en sus proyectos la estrategia de elaborar ficciones fotográficas de apariencia documental. El artista se ha especializado, a lo largo de su trayectoria, en poner en evidencia la rapidez e irresponsabilidad con la que los medios de información trabajan, infiltrando bulos cuya falsedad nadie se molesta en comprobar. Todo parece indicar que los medios están al servicio del espectáculo y del mercado, y no de la verdad, y Fontcuberta nos lo explica desde la fotografía, explotando la confianza que depositamos en la fotografía documental como verificadora de información.

Sin embargo, en su trabajo "La isla de los vascos" (2003) echa mano del proceso inverso: parte de una historia verídica, con datos y hechos insólitos, que al ser narrada a modo de relato adquiere una apariencia de ficción (incluso, de delirio narrativo). El fotógrafo, que juega hábilmente con el lenguaje y con el tono de del relato, pretende justamente provocar una sensación de descreimiento, dando a todo la apariencia de lo inverosímil (habla de una isla que incluso tiene forma de "chapela" vasca...). Fontcuberta complementa el relato con una exposición de tono muy etnográfico y arqueológico, y también, ya en un alarde de disparate, aparece él mismo en los dioramas, lo cual contribuye a enfatizar esa sensación de ficción. Paradójicamente, está relatando una historia rigurosamente verídica. "La isla de los vascos" sorprende porque precisamente juega con lo contrario a lo que acostumbra. Es un proyecto que firma con su nombre (al contrario que otros, en los que emplea seudónimos, haciéndose pasar por un personaje determinado). Aquí cambia la función de la fotografía que se transforma en una ilustración de un complejo relato. La anécdota, si bien es verdadera,

refiere a un hecho tan insólito que parece inventado. Cualquier espectador familiarizado con los trucos y artimañas de Fontcuberta, casi inevitablemente sospechará de la autenticidad del relato. Pero, por una vez y sin que sirva de precedente, la historia es cierta.

Joan Fontcuberta, además de explotar la dimensión narrativa de la fotografía y de contar historias puntuales, cuestiona la naturaleza misma de la fotografía en los ámbitos científicos, históricos o documentales, que solemos dar siempre por cierta, por reflejo de la realidad. Propone una interrogación acerca de qué es la imagen fotográfica y cuál es su relación con el referente, a través de toda una retórica semi-lúdica acerca de la idea de la representación, del simulacro, la semejanza y la ficción.



Melanie Pullen: "Half Prada (Hanging Series)", (2003), de la serie "High Fashion Crime Scenes"



Joan Fontcuberta: Fotografía perteneciente al proyecto "La isla de los vascos" (2003)

9.2.3. Fotodramas que desvelan los mecanismos de la ficción: "Efecto vacuna"

En la actualidad resultan significativas algunas estrategias narrativas en las fotografías de autores que ya no sólo pretenden contar historias puntuales ni contenidos simbólicos o alegóricos subyacentes más o menos profundos, sino que además nos invitan a reflexionar acerca de las condiciones mismas de la fotografía a través de la ficción. Estas estrategias plantean ciertas condiciones de credibilidad, y a la vez, pistas necesarias para que el espectador reaccione y active su escepticismo.

El efecto de la ficción es necesario en la experiencia del relato, en cuanto a su eventual reconocimiento: a veces tiene lugar lo que podemos denominar un "efecto vacuna", dosis pequeñas de engaño para que el espectador esté alerta y cuestione lo que nos viene dado como real, en una cierta voluntad pedagógica. El grado

de descubrimiento de la ficción dependerá de cada espectador: no sólo hay que pensar en un público especializado en el mundo de la imagen, sino también en un público indiscriminado e indeterminado que tiende a creer sin cuestionar aquello que aparece en las imágenes de los medios.

A veces, cuando nos encontramos con imágenes fotográficas en diversos medios, encontramos ciertos elementos que nos sugieren que las imágenes o relatos que vemos son verídicos, con un cierto valor documental. Por ejemplo, la presentación de una hipótesis plausible, con visos de realidad (la “teoría de la conspiración”, el algo oculto que nadie sabe pero que se nos va a revelar...) produce un efecto empático, un status de autoridad en el espectador, que inevitablemente siente que sabe más que otros; esto es un tema recurrente, un clásico en las obras de ficción. Una regla de oro en la tarea de hacer una imagen o una historia creíble es la de convencer a alguien de algo de lo que quiere convencerse (especialmente en el orden de lo político): nada más fácil que engañar a alguien predispuesto respecto a un determinado asunto, que ya busca argumentos para justificar su punto de vista, y que va a encontrar los argumentos ofrecidos convenientes respecto su propia idea. A esto se puede sumar la supremacía que nos da el tener esa satisfactoria sensación de saber algo que el resto no sabe.

Otra estrategia puede consistir en una ficción basada en algunos pequeños datos reales, lo cual camufla mejor la mentira, que se hace así más difícil de detectar. Además, hay pautas asociadas al modelo de lo que sería una película o un reportaje fotográfico documental (completada tal vez con archivos, entrevistas, testimonios...). De hecho, hay ciertas estructuras, articulaciones fílmicas, secuencias, articulaciones lógicas que reconocemos como género documental. Igualmente, el recurrir a criterios de autoridad, a voces “entendidas” y fiables aporta credibilidad, como ocurre con determinados rostros con poder de convicción. Pero también existen determinados señuelos o pistas para descubrir la ficción: los elementos más o menos disparatados, delirantes, actúan como una especie de descargas para que el espectador reaccione. También los datos que nos desvelan el montaje, el artificio desplegado por un realizador, las “tomas falsas”, los descuidos...

Es interesante plantearse los cauces por los que circula la información, porque ayudan a determinar el contenido de la fotografía según dónde se exponga, teniendo en cuenta que hay lugares donde se presupone la veracidad del documento fotográfico. Si se quiere trabajar con la transgresión, hay que averiguar cuál es la disposición del espectador probable.

Como muestra de estas cuestiones, resulta especialmente oportuno comentar el ejemplo de un proyecto (esencialmente fotográfico) particular: el proyecto titulado “Sputnik” (1997), de **Joan Fontcuberta**, también conocido como “El Cosmonauta Fantasma”. Este proyecto versa sobre la existencia de un cosmonauta soviético, Ivan Istoichnikov, que desaparece de todo documento oficial como si alguien lo hubiera borrado de la historia. “Sputnik” intenta desvelar al visitante/espectador el misterio de este personaje a través de fotografías y documentos perdidos desde la Guerra Fría.

Todo en “Sputnik” es obra e invención de Fontcuberta, que usa su propio nombre traducido al ruso, e incluso presta el rostro a este personaje desterrado de la historia. Con ironía, Fontcuberta juega con la credulidad (o

no) del espectador, pero no deja a nadie indiferente. Siempre habrá algún espectador crédulo hasta la médula³¹⁰.

En el proyecto, Fontcuberta se enmascara bajo la (ficticia) Fundación Sputnik (cuya función es la de divulgar la realidad de episodios poco conocidos o decididamente censurados de la historia de la cosmonáutica



soviética) y plantea una exposición de tono aparentemente divulgativo-científico, compuesta por diversos documentos, textos, materiales y por supuesto, ampliamente ilustrado por multitud de fotografías de apariencia documental que dotan a la historia de autenticidad. Encontramos fotografías del cosmonauta con diversas figuras y personajes públicos de la época, fotografías de las naves y aparatos técnicos, fotografías supuestamente tomadas en paisajes espaciales (una de ellas, que parece una superficie lunar, es en realidad un “macro” de un trozo de miga de pan ...). Resulta curioso (pero artísticamente coherente) que Fontcuberta no muestre este tipo de proyecto en un museo o galería de arte, sino en otro tipo de espacios, como museos de ciencias, y lugares donde presuponemos el rigor científico y la autenticidad documental de las fotografías.



Ivan Istochnikov



Ivan Istochnikov saluda a los técnicos del MIK que están ensamblando los componentes de su nave.

Joan Fontcuberta: Fotografías del proyecto “Sputnik” (1997)

El proyecto “Sputnik” es en su totalidad es un verdadero ejemplo de metafotografía. Juega con cómo la sociedad parece aceptar que la fotografía es un fiel testimonio de la realidad, concediéndole más credibilidad que al propio fotógrafo. Fontcuberta intenta socavar esa credulidad, ya que en todo caso la imagen es una

³¹⁰ Debido a la gran cantidad de críticas y reproches a las autoridades rusas por el ocultamiento del caso, se produce incluso una queja desde embajada rusa. Lo extremo del engaño viene cuando el caso aparece en el programa del presentador Iker Jiménez titulado “Cuarto Milenio” (un programa de divulgación pseudo-científica y especulativa que aborda asuntos misteriosos, ocultos y paranormales), que toma la historia como verídica.

construcción. En este caso no se trata de engañar exactamente, sino de proporcionar instrumentos para evitar el engaño, para evitar otros engaños. Nos podemos plantear que, si Fontcuberta, con sus pocos medios, es capaz de crear este escenario y de convencernos de una historia tan delirante, entonces no podemos ni imaginar lo que son capaces de hacer las grandes agencias. Joan Fontcuberta, quizá “el menos literal y el más literario de los fotógrafos” por sus continuas ganas de narrar y crear ficciones, dice estar interesado, más que en las entrañas de la fotografía, en su perímetro y sus intersecciones con otras disciplinas. Con este proyecto, el artista argumenta cómo las imágenes fotográficas tienen una importancia capital en la vida de las personas, y por tanto, debemos saber cómo reaccionar ante ellas.

A veces la técnica del engaño pasa por desviar la atención del espectador hacia detalles anodinos, para que no se fije en lo que es sustancial, y que esto que es sustancial, provoque luego un mayor efecto. Los engaños nunca son iguales. De igual manera que la tecnología y la pericia científico-visual avanza, avanza también nuestro hábito para ver imágenes. Nuestra familiaridad con la imagen cambia, así como su funcionalidad y tipo de uso. A veces, el mecanismo que nos permite dismantelar una ficción lúdica o simbólica nos puede dar las pautas para detectar múltiples ficciones de la vida real que se nos presentan como ciertas.



Joshua Hoffine: “Wolf” (2003), de la serie “After Dark, My Sweet”

En la serie “After Dark My Sweet”, **Joshua Hoffine** hace evidente una cierta inspiración en obras de Stephen King o en títulos de películas como “Poltergeist” (Steven Spielberg, 1983), proponiendo historias de horror como “cuentos de hadas modernos”, en una especie de catálogo de pesadillas de la infancia. Para la configuración de las imágenes, Hoffine echa mano de elementos de esta iconografía tan familiar de las historias de terror, con los que el autor pretende devolver a los adultos esos miedos irracionales y básicos: una boca que va a comernos, unos brazos a punto de atraparnos que salen de debajo de la cama o de detrás de una puerta... Todo parece responder a las convenciones del género en cuestión, pero cuando observamos cada fotografía detenidamente, ocurre a veces que en un segundo vistazo encontramos algún

detalle que guía nuestro ojo y nos sorprende. Por ejemplo, en la fotografía “Wolf” (2003), vemos cómo un lobo feroz baja por la escalera dispuesto a atacar a una pequeña que grita aterrorizada contra la pared. De pronto, descubrimos que una de las patas del lobo es en realidad una extremidad humana, el brazo y la mano de una mujer.

Los efectos fotográficos de Hoffine están más dirigidos a la cámara que a los niños que protagonizan las escenas (de modo que, por ejemplo, resulta poco probable que una niña se esté asustando realmente de un demonio que desde su ángulo se ve como un hombre en vaqueros pintado de rojo en la parte de atrás). Sin embargo, la producción, los detalles de las escenificaciones y los maquillajes no dejan de ser espléndidos.

Hoffine fotografía el miedo, el miedo infantil, pero a través del efectismo cinematográfico en la fotografía desvela los artificios y dispositivos que lo provocan artificialmente en las películas de terror. La recreación ficticia de cómo los miedos íntimos operan en la mente infantil provoca una consciencia de hasta qué punto pueden ser aterradores. Pero también provoca una consciencia de que constantemente el cine nos expone a efectos especiales cada vez más verosímiles, que pueden provocar ansiedades reales.



David LaChapelle: "Untitled" (2002)

Por otro lado, **David LaChapelle** plantea en sus fotografías una especie de ejercicios un tanto metalingüísticos, en cuanto que a través de imágenes exageradamente artificiales y ficciones delirantes y extremas, habla precisamente de la propia artificialidad de la vida contemporánea occidental. Por una parte, su trabajo parece celebrar y exagerar la sociedad de la imagen y del consumo exacerbado, fascinado por la estética recargada, hipersaturada y grotesca. Pero por otra, la exposición abrumadora de esa cantidad de signos y objetos prefabricados, maquillados y travestidos, provoca una consciencia acerca de lo artificial y lo absurdo de nuestros entornos, de

nuestras relaciones con las imágenes y las personas, de nuestros deseos: en nuestra realidad vivimos constantemente en este tipo de ficciones, y LaChapelle nos las devuelve hiperbolizadas, para que podamos reconocerlas de manera más evidente.

9.2.4. Fotodramas como realidades proyectadas

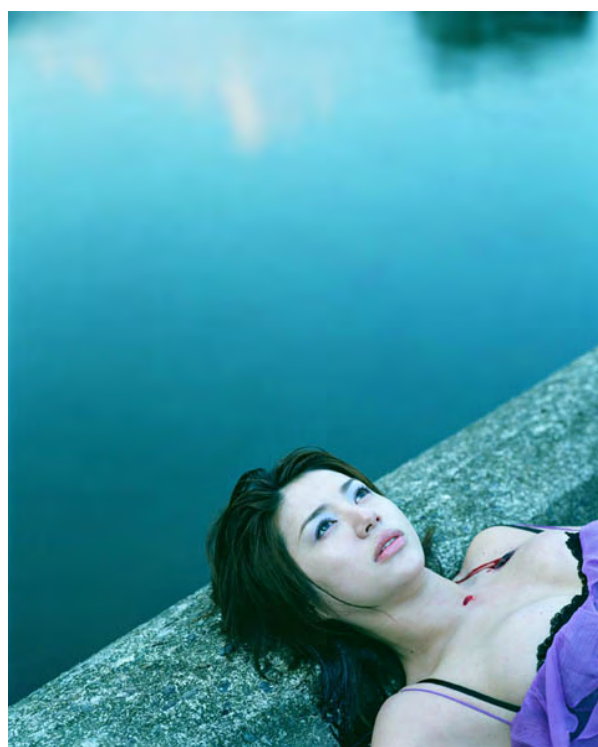
En algunos casos de la producción fotodramática actual encontramos un modo particular de ficción fotográfica, que subvierte la función tradicional del medio como documento. En los ejemplos que comentaremos a continuación veremos cómo la construcción fotográfica es realizada con unos propósitos singulares, relacionados con la proyección de realidades, tanto realidades "deseadas", utilizando la fotografía para "convertir deseos en realidad" (en realidad aparente), como realidades "supuestas" (realidades que no se han visto y que se "documentan" *a posteriori*).

En ambos casos, la fotografía funciona como un documento paradójico, y como una especie de instrumento mágico que recupera realidades que no han sido, o que no sabemos si alguna vez serán.

9.2.4.1. Deseos "hechos realidad"

Edgar Allan Poe escribe: "La muerte de una mujer bella es incuestionablemente el tópico más poético del mundo"³¹¹. Personajes como Ofelia, Madame Bovary, Anna Karenina son evidencias de que otros autores han estado de acuerdo con esto.

³¹¹ POE, Edgar Allan. "Filosofía de la composición" (1846), *Ensayos y críticas*, (traducción, introducción y notas de Julio Cortázar), Alianza Editorial, Madrid, 1987.



Izima Kaoru: Fotografías de la obra "Igawa Haruka Wears Dolce & Gabbana" (2003), de la serie "Landscapes with a Corpse"

Desde 1993 el fotógrafo japonés **Izima Kaoru** crea escenas de violencia sofisticada y horror encantador. "Landscapes with a Corpse" ("Paisajes con Cadáver") es el título de su proyecto. Para la ideación de imágenes, el autor invita a actrices y modelos a colaborar con él y revelarles sus fantasías acerca una muerte perfecta. Éstas son siempre muertes glamurosas, dramáticas, misteriosas y perfectas. A continuación, Kaoru escenifica estos deseos, obteniendo como resultado unas imágenes con un gusto inevitablemente melancólico pero con una técnica impecable. Las fotos de Izima Kaoru, que muestran la escena de crimen (o la de muerte natural), no aluden a algo fatal e irreversible, sino a una especie de ceremonia elegante y sumamente estética. Las modelos, siempre hermosas y jóvenes (en una voluntad de dejar un "bello

cadáver”), mueren repentinamente, vestidas de diseñadores como Vivienne Westwood, Gucci, Prada o Dior, como unas alegóricas “fashion victims”.

Las imágenes fotográficas del autor combinan lo poético con lo siniestro, lo sangriento con lo seductor. Hay algo fílmico en los encuadres de Kaoru, que alternan entre los planos generales y los primeros planos, pasando por picados, vistas de pájaro, etc. Sin embargo, las narrativas permanecen sombrías, y las causas de tales muertes quedan en el misterio. Nunca podemos saber las circunstancias de estos dramas, sólo podemos acceder a pistas, a alusiones sospechosas, a las “escenas del crimen”. En el caso de Kaoru, la fotografía escenificada sirve como medio para cumplir estos deseos un tanto macabros. Se le da la participante la oportunidad de contemplar su propia muerte estilizada e ideal, y al espectador, la oportunidad de satisfacer parcialmente una curiosidad *voyeurista* y mórbida, convirtiéndose en cómplice de una narrativa ligada a la banalidad de la cultura de imagen y consumo.

Con esta misma voluntad de cumplir deseos a través de simulacros fotográficos funcionan los proyectos del artista coreano **Yeondoo Jung**. En 2001 el autor comienza una serie titulada “Bewitched”, en la que trabaja escenificaciones fotográficas con un propósito muy particular: en lugar de utilizar personas como modelos para sus propias fantasías, plantea un proyecto artístico personal al servicio de los personajes “corrientes” que retrata. Estos personajes (que el artista va conociendo en sus diversos viajes por lugares como Tokio, Ámsterdam, Estambul, Nueva York...) tienen la oportunidad de encarnar sus ambiciones y fantasías desempeñando esos roles soñados frente a la cámara.

Jung realiza una yuxtaposición de la pose del sujeto con la propia fantasía del sujeto, como si la vida de éste cambiara radicalmente como por arte de magia. El título de este grupo de trabajos remite a una serie de televisión de los años 60 (en España conocida como “Embrujada”), protagonizada por una joven bruja llamada Samantha, cuyos poderes ocultos que le permiten huir de su vida ordinaria de ama de casa y realizar acciones insólitas. Así, una joven que trabaja en una cadena de heladerías en Corea puede convertirse por un momento en una atractiva esquimal pescando en Alaska, y un humilde vendedor ambulante de té turco en Estambul puede ser un excelente profesor de matemáticas en una clase infantil.

En “Bewitched” Jung nunca hace distinción entre ambiciones más asequibles o fantasías imposibles; simplemente se limita a hacer esos deseos realidad a través de la simulación fotográfica de la escena. El resultado de cada caso es un díptico acompañado de un texto que explica el deseo particular de cada



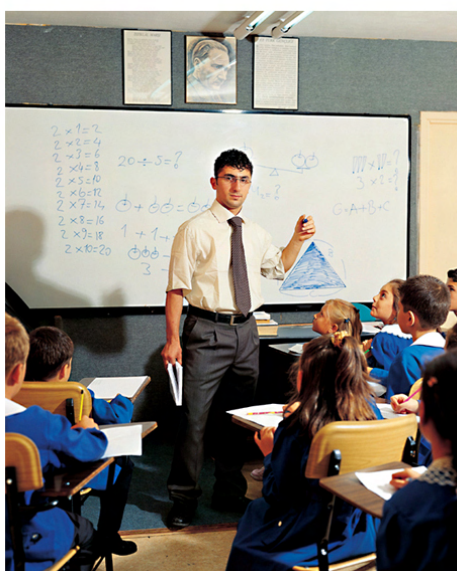
"I can always go to Europe when I'm old and rich. I'm saving money to travel somewhere I can only go while I'm young, somewhere extreme. I get really upset when people treat me like a naive, normal girl. I'm working very hard so I can pay for my trip and show them I'm different"



Yeondoo Jung: “Bewitched #2” (2001)



When I saw the boy bringing me Turkish tea, he reminded me of the goddess of justice, who holds a level in one hand and a sword in the other. The boy held a triangular tea-tray perfectly level in his hand as if it was a proof of the Pythagorean theorem. I was surprised to find out that he wanted to be a math teacher.



Yeondoo Jung: "Bewitched #13" (2003)

protagonista, explicado en primera persona: la primera fotografía retrata al personaje "real" en una situación de su vida cotidiana, y la segunda resitúa a dicho personaje, caracterizado y contextualizado en su realidad soñada. Ambas fotografías comparten la misma estructura de composición visual, para reforzar el paralelismo y el efecto "varita mágica" que el artista realiza con la fotografía.

En otro reciente proyecto, "Wonderland" (2004-05), Yeondoo Jung realiza sus escenificaciones con el propósito de aproximarse a la psique y a la imaginación de niños. Jung, con experiencia como profesor de parvulario, plantea la fotografía de la manera que los niños plantean el dibujo: como un modo de expresar realidad, proyectando fantasías. En esta serie el artista parte precisamente de dibujos (hechos con crayones y lápices de colores) realizados por niños de preescolar, para elaborar fotografías que pueden revelar una realidad que en estos dibujos está *codificada*. El fotógrafo intenta ceñirse a la información disponible en el dibujo, intentando traducirla a la imagen fotográfica de la manera más fiel a su contenido. Para ello, selecciona unos determinados dibujos (de entre unos 1200 dibujos hechos por niños de 5 a 7 años) y los representa a través de las actuaciones de 60 adolescentes alumnos de instituto. Además, para recrear de la manera más exacta la estética de estos dibujos, contrata a diseñadores de ropa y encarga un mobiliario y *atrezzo* que se ajuste a los tamaños y proporciones específicos de los dibujos.

En las fotografías que forman parte de esta serie, entonces, nos encontramos modelos reales posando en medio de una especie de cuento de hadas, flotando entre flores, o bajo una lluvia de colores, que siempre resultan deliciosamente surrealistas. Llevan a una realidad más verosímil los pensamientos de los niños, pero también los deseos mágicos

que muchos adultos todavía guardan en su interior. Jung se sirve de la libertad de expresión con la que los niños dibujan y de la expresividad de los adolescentes (y no de actores ni modelos profesionales) para hablarnos de los cambios sociales, políticos y económicos importados de Occidente a los que recientemente han tenido que enfrentarse los artistas de algunos países asiáticos, teniendo incluso que cuestionarse su propia identidad y tradición. A través de sus recreaciones Jung refleja la diversidad de la vida contemporánea, los efectos de la globalización y de la cada vez mayor afinidad con el resto del mundo, lo cual les hace replantearse sus propias costumbres, límites y prejuicios (en relación a la raza, género, opción sexual..).

Con este proyecto, Yeondoo Jung nos invita a entrar en un mundo donde realidad, ficción e imaginación se entremezclan en imágenes imposibles y que no siguen la lógica de las convenciones adultas. Mediante estas imágenes, podemos llegar a reconocer que nuestros sueños quizá no fuesen tan descabellados, y en efecto pudieran llegar a formar parte de nuestras vidas. Como prueba, en “Modern Wedding” (2004) tiene lugar una feliz y tradicional boda entre hombres, que incluso tienen un bebé...



Yeondoo Jung: “Miss Sparkle Spinkles the Magic” (2005), de la serie “Wonderland”



Yeondoo Jung: "Modern Wedding" (2004), de la serie "Wonderland"



Yeondoo Jung: "I Want to Be a Singer" (2004), de la serie "Wonderland"

9.2.4.2. Documentos de hechos "no vistos"



"Escena del crimen, The Snake River, Melba, Idaho. Cumplió 18 años de una condena a muerte por secuestro, violación y asesinato"

Taryn Simon: "Charles Irvin Fain" (2002), de la serie "The Innocents"



"Troy Webb, Escena del crimen, The Pines, Virginia Beach, Virginia. Cumplió siete años de una condena de 47 años por violación, secuestro y robo"

Taryn Simon: "Troy Webb" (2002), de la serie "The Innocents"

El 90% del trabajo fotográfico de **Taryn Simon** no tiene nada que ver con fotografiar; se basa más en la investigación, la definición del enfoque de los temas, la búsqueda de personas, lugares y datos, la recogida de información, la obtención de permisos, el análisis, la escenificación, la articulación.

En su serie "The Innocents" la artista documenta las historias de individuos que han cumplido parte de unas condenas en prisión por crímenes que no han cometido. Simon plantea la cuestión de la función de la fotografía como testigo visual

creíble y como árbitro de la justicia: en los casos que plantea, la principal causa de condena injusta es la identificación fotográfica errónea. Una víctima o testigo ocular identifica a un autor sospechoso a través de la aplicación de la ley de uso de fotografías y rondas de identificación. Este procedimiento asume la precisión de la memoria visual. Pero a través de la exposición a bocetos compuestos, retratos robots, polaroids y rondas de reconocimiento, la memoria del testigo presencial puede cambiar. En la historia de los casos que Simon presenta, la fotografía ofrece al sistema de justicia criminal una herramienta que transforma a ciudadanos inocentes en criminales: las fotografías asisten a los oficiales para obtener identificaciones de los testigos y ayudan a los fiscales en la obtención de condenas.

Taryn Simon fotografía a estos hombres en lugares particularmente significativos relacionados con estas condenas ilegítimas: la escena de la identificación errónea, la escena del arresto, la escena del crimen y la escena de la coartada; todas estas localizaciones encierran significados contradictorios para los sujetos. La escena del arresto marca el punto de partida de una realidad basada en la ficción. La escena del crimen es a la vez arbitraria y crucial: este lugar, en el que nunca han estado, pero que cambia sus vidas para siempre...

En estas fotografías Simon confronta la habilidad de la fotografía para difuminar realidad y ficción (una ambigüedad que en la práctica puede tener consecuencias severas, incluso letales). Cada una de las fotografías de esta serie es elaborada para recrear una fantasía, contradiciendo su función tradicional como evidencia de verdad. En estos ejemplos, la autora va más allá, precisamente fabricando la ficción, empleando la fotografía para documentar una mentira.



"Calvin Washington. Habitación nº 24 del Motel C&E, Waco, Texas, donde un informador declaró haber escuchado a Washington confesar. Acusado injustamente, cumplió 13 años de una condena perpetua por asesinato"

Taryn Simon: "Calvin Washington" (2002), de la serie "The Innocents"

Al igual que Taryn Simon, la fotógrafa mexicana **Arelí Vargas** también recrea espacios y situaciones basándose en hechos reales. En su serie de seis fotografías titulada "Axiomas inevitables" (2009), la autora reconstruye una serie de lugares (ficticios o no) a partir de cartas póstumas publicadas en un estudio (titulado "Índices y causas del suicidio") sobre el suicidio en Guanajuato (México). Vargas se apropia de estas cartas, utilizándolas como material de producción que desarrolla en un contexto narrativo, donde los escenarios posibles de esas experiencias de vida se transforman en disposiciones fotográficas que hacen aparente la construcción de estas realidades, exaltando la metáfora del suicidio como puesta en escena. Cada una de estas construcciones fotográficas adquiere el valor de lo verosímil al ser articulada con las cartas póstumas.

Así, cada una de las fotografías de la serie es una especie de archivo imaginario basado en un informe real. El trabajo de Arelí Vargas explora los motivos por los que cada protagonista decide quitarse la vida, regresando a la escena del acto, y escudriñando en los rincones, a través de los objetos y el entorno que conformaban la vida cotidiana de los sujetos de estudio imaginarios, tratando de articular los textos póstumos con los escenarios testigos del acto suicida. De este modo, utiliza el medio fotográfico como ficticio documento de

hechos no vistos, reinventando espacios con la carga de una personalidad desconocida originada en el suicidio. Esta propuesta artística delata situaciones humanas, dándole una identidad a cada uno de esos seres anónimos que al final es un número más en una estadística del fenómeno del suicidio en la ciudad de Guanajuato.



Archivo: AI0000000-09- mujeres suicidas guanajuatenses

Caso: MAD00009 Expediente: 37599 Sexo: Femenino

Edad: 15 años Estado Civil: Soltera Ocupación: Estudiante

Escolaridad: Nivel medio Religión: Católica Lugar de Origen: León

Método utilizado para el acto suicida: Ahorcamiento

Nota póstuma:

MAMI Y PAPI NO TENGO MUCHO TIEMPO PARA ESCRIBEIRLES ESTA CAETA PERO SOLO LES QUIERO DECIR QUE LOS AMOOOOOOO Y FUERON LOS MEJORES PPAAS DEL MUNDO ENSERIO MIL GRACIAS POR SERS COMO FUERON LOS AMO Y NUNCA SE LES OLVIDE Q TENIAMN UNA HIJA ENFER,MA AUNQUE LA UBIERAN OBLIGADO A IR AL PSICOLOGO NMO HUBIERA CZKABIADO NADA MIL GRACIAS POR DARME TODO LO QUE ME DIERON POR HACER DE LOS 15 AÑOS Q VIVI LO MEJOR DEL MUNDO LOS ADORA NUNCA ME OLVIDEN Y PORFAVOS JAMAS SE CULPEN DE LO QIE PSOOOOOOO LOS ADORA PARA SIEMPRE SU MADECITA CUIDENME A MI PITOCHES O.k?

Transcripción de original para expediente fotográfico No.5709-9

Arely Vargas: "Sin Título", de la serie "Axiomas inevitables" (2009)

Vargas considera posible generar una realidad con la ficción; a partir de su imaginación, genera un imaginario colectivo. La posibilidad de generar mundos a través de la fotografía (como soporte del imaginario) es lo que, en su caso, ha dado lugar a esta serie fotográfica en la que plantea inquietudes que refieren a los individuos y a su inserción en la sociedad, y que remite a imágenes ausentes que completa con textos.

9.2.5. Fotodramas como artificios simbólicos: Ficciones “verdaderas”

La fotografía fotodramática puede funcionar “mintiendo para decir la verdad”. En estos casos, se puede leer la ficción como modo de entender la realidad a la que hace referencia. La ficción puede ser un buen modo para comprender la historia, geografía, ciencias, y a veces, puede ser también más “verdadera” que los acontecimientos históricos. Permite visiones internas y ofrece formas de experiencia que el simple reportaje no presenta, y su narrativa puede dar sentido a la condición humana. El propósito de la ficción puede ser el dar cuerpo a ciertas verdades de la vida humana a través de hechos imaginados, y éste propósito es a veces menospreciado. Al respecto, Philippe Dubois dice que “es en el artificio mismo que la fotografía se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera la realidad”³¹².

Desde la década de los años 80 la fotografía se convierte en una suerte de espejo autorreflexivo que revela la naturaleza de la representación contemporánea. Dentro de este contexto, el mejor trabajo es el que es capaz de llegar más allá de su propio artificio y mostrarse como relevante a las circunstancias sociales. Joan Fontcuberta señala: “Hoy en cambio lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad”³¹³.

Artistas como **Eileen Cowin** o **Cindy Sherman** emplean la narrativa fotográfica para realizar una crítica de nuestro entorno mediático. En el trabajo de Cowin, por ejemplo, encontramos desniveles entre la intención del juego y el desempeño del rol, haciendo evidente que es la propia artista la que anticipa y escenifica la escena fotográfica. Se puede decir que tanto Cowin como Sherman amplían la mirada, comprometiendo al espectador con situaciones abiertas en las que éste ve que tiene varias alternativas de lectura, que puede interpretar de varias formas.

Estas fotografías funcionan, en palabras de Max Kozloff, como “ventrílocuos de los sentimientos de la cultura”³¹⁴, y las historias que contienen consisten precisamente en el diálogo entre lo sombrío (lo obscuro, lo que está “detrás de la escena”) que construye el *tableau*, y lo físico que posa tras el maquillaje y el *atrezzo*. Metido en la escena, nuestro deseo es debilitado y detenido por otra imaginación, pero desde el momento en que la mirada también revela nuestra complicidad a la hora de producir el contenido, tenemos un papel activo que nos permite resistirnos, discrepar o ser críticos con aquello que se nos comunica.

³¹² FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 17.

³¹³ *Ibidem*, p. 185.

³¹⁴ KOZLOFF, Max: “Through the Narrative Portal”, revista “Kunstforum” 24, nº 8, abril 1986, p. 95.

El concepto de teatralidad está relacionado, en el caso de diferentes variantes de fotodramas, con la representación de sí misma, conformando así un nuevo género de estrategias auto-conscientes. La teatralidad es un valor que tiene el potencial de reflejar la experiencia social. Estas ficciones, estas fotografías escenificadas, invitan a una interrogación acerca de la “verdad” de la representación. Realidad y ficción, en flujo constante, experimentan una continua relación de retroalimentación.

La teatralidad puede funcionar como una forma de exageración de la distancia entre el mundo de la representación y la vida cotidiana, imposibilitando a veces, o en su defecto, cuestionando cualquier identificación con los actores de la puesta en escena. En estas fotografías teatrales, los actores o personajes funcionan como una especie de lugar de entrecruzamiento imaginario entre las dimensiones cultural y psicológica de la constitución del sujeto, a través del disfraz y la pose.

El artificio puede llamar la atención sobre la realidad que rodea a lo escenificado. Estas oposiciones en el trabajo complican cualquier lectura fácil o inmediata, y establecen una oscilación entre verdad e ilusión (en esas alegorías rotas que Hal Foster identifica como una estrategia contemporánea, el teatro es parte del contenido obvio del trabajo). Hal Foster³¹⁵ señala que los artistas contemporáneos han desarrollado estrategias de “living on”, maneras de trabajar sin marcos ideológicos, pero dentro de los cuales el proyecto social todavía es relevante. En muchas prácticas artísticas podemos encontrar, en efecto, un enfoque no-sincrónico, un enfoque que recupera formas antiguas para recombinarlas de nuevas maneras, traduciendo un medio en otro en una suerte de alegoría truncada, y haciendo uso las historias que se van asociando y de sus diferencias para iluminar el abismo, el hueco entre ellos. Otro enfoque o estrategia recurrente es el de evocar en la obra una huella “espectral” del pasado, una otra vida más allá de lo evidente, con una relación incómoda con el presente...

Entre los artistas que emplean las posibilidades y recursos de la ficción para relatar y exponer realidades sociales, políticas o humanas, destaca la artista **Mitra Tabrizian**. Su trabajo está implicado en los debates de los años 80 y 90 acerca de la subjetividad y la ideología, psicoanálisis y feminismo, cuestiones de género, raza y sexualidad, y profundamente informado acerca de las exploraciones de la práctica fotográfica. Algunos de sus proyectos más recientes tratan asuntos a través de los que realiza una crítica de la vida cotidiana contemporánea y posmoderna, y sus sistemas de representación.

La implicación de Tabrizian con argumentos teóricos hace su trabajo especialmente distintivo, ya que en su caso éstos no suponen una adición externa a su práctica creativa: Freud en las raíces narcisistas y fetichistas de la “escopofilia” o “placer de mirar”, Lacan en la “fase del espejo”, Laura Mulvey en la “mirada” de género, Foucault en la constitución y regulación del “sujeto”, la construcción de lo femenino a través de los códigos y el mundo de la publicidad, Catherine Clement, Julia Kristeva o Joan Riviere en las ideas de “mujer como mascarada” (en la figura de “femme fatale” que anteriormente comentamos a propósito de las secuencias de la serie “Correct Distance”), la *différance* de Derrida en las descripciones de la mujer o el negro como “Otro” en la serie “The Blues”(1986-87), etc... A propósito del trabajo de Tabrizian, Stuart Hall apunta que “las imágenes funcionan aquí no como “ilustraciones” o soportes de conceptos ya constituidos, sino como “conceptos-espacios-visuales” en los que las ideas son trabajadas “realizadas” en una serie de *tableaux*

³¹⁵ Vid. FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

escénicos o mise-en-scene, expandidos y desarrollados en otro registro –una especie de “pensamiento con/en la imagen” (...)”³¹⁶.

En el caso de esta fotografía el empleo de la ficción fotográfica es puramente conceptual: sus imágenes funcionan como estímulo para repensar cuestiones relativas a realidades políticas y sociales contemporáneas, y en ellas se pone de manifiesto la utilización inteligente de una economía de signos, y de las fronteras difusas entre lo real y lo hiperreal en una época saturada por los medios.



Mitra Tabrizian: Fotografía de la serie “Beyond the Limits” (2000-01)

En la serie “Beyond the Limits”, con una estética un tanto futurista, Mitra Tabrizian construye escenas a modo de fragmentos de vida cotidiana, en los que de repente algo va mal: un accidente desafortunado (un hombre saltando desde un edificio), un mal día en la oficina (un hombre que está siendo despedido o jubilado), una disfunción impredecible de la tecnología (dos niños clónicos matando a su padre, o una oveja de tamaño descomunal)... Estos hechos pueden verse como alegorías de la época actual y de los conflictos del ser humano. La artista sitúa sus ficciones en una cultura de ansiedad, donde la depresión es la norma, y la felicidad está disponible con prescripción (rasgo tan característico en la hipermodernidad), y donde la violencia es una realidad cotidiana (tanto en la vida pública como en la vida doméstica, tanto dirigida hacia

³¹⁶ HALL, Stuart: “The Way We Live Now”, introducción del catálogo *Mitra Tabrizian: Beyond the Limits*, Steidl, Londres, 2004.

otros, como hacia uno mismo). Cada imagen es una escenificación del desastre, de las cosas que han sido llevadas hasta el límite (como el título de la serie apunta).

El brillo *high-tech*, la factura elegante y los decorados lujosos de las fotografías de Mitra Tabrizian encapsulan de un modo estético los efectos caóticos o los acontecimientos siniestros de sus escenas, como ocurre en la serie “Beyond the Limits” (2000-01): la estética general nos introduce en un mundo de dinero, consumo refinado, estilo corporativo. Éste es un mundo que nos resulta familiar y a la vez extraño.

Surge una cuestión, y es la de si las imágenes están acaso demasiado cerca de la realidad a la que remiten metafóricamente, es decir, si casi llegan a convertirse en aquello que critican (lo que la crítica ha llamado “la falacia de la forma imitativa”). Pero la artista calcula siempre cuidadosamente las distancias con el espectador: Mitra Tabrizian introduce en las imágenes pequeños y sutiles detalles (como la oveja redimensionada en “Nature as Pure Simulation”, o el agujero en la cabeza del padre que está cenando con sus hijos en otra fotografía de la serie “Beyond the Limits”), que nos recuerdan que precisamente hay algo que va “más allá de los límites”.



Mitra Tabrizian: Fotografía de la serie “Beyond the Limits” (2000-01)

Tabrizian moviliza todos los recursos de la distancia, la escenificación y la economía de la mirada para dirigir al espectador hacia un espacio inquieto e inquietante, en el que la frontera contemporánea entre la fantasía cinemática, cuestiones de identidad, y las pesadillas urbanas. En general, las ficciones fotográficas de Mitra Tabrizian son contundentes y ambiciosos intentos de romper el silencio relativo a las direcciones en las que el

mundo corporativo posmoderno está avanzando, y de revelar, a través del artefacto, las relaciones ocultas en los procesos cotidianos.

Por otra parte, los conceptos centrales de la práctica artística de **Kelli Connell** conllevan una marcada afinidad con los “Untitled Film Stills” de Cindy Sherman (en cuanto a la simulación fotográfica de estereotipos y relaciones humanas). Sus imágenes carecen del glamour dramático y sobreestilización que encontramos en el caso de Sherman; en vez de esto, las fotografías de Connell están impregnadas de un aire más natural y ligero, uno quizá más apropiado para el *ethos* mundano de nuestros tiempos. Sin embargo, al igual que en los “film stills”, estas escenas tampoco parecen derivar de ninguna fuente específica, de ningún original. Contienen todo y nada a la vez. Constituyen textos abiertos para la interpretación. Lo que en última instancia demandan de nosotros, los espectadores, es que no las reconozcamos. Nos piden que las reconozcamos por su naturaleza engañosa, precisamente por lo que no son: una autobiografía sin ficción y una ficción sin elementos autobiográficos.



Kelli Connell: “Kitchen Tension” (2002), de la serie “Double Life”

En este sentido, las fotografías de Kelli Connell echan por la borda el papel clave de fotografías que tradicionalmente han sido realizadas como testimonios materiales de vida en construcción o de emotivos diarios íntimos que preservan el mito del artista. El discurso aquí es claro; parece no haber un “yo mismo” concreto tras estas imágenes, sino varios estados alucinatorios de humor constantemente cambiante. De hecho, las fotografías de Connell parecen confirmar la propia contribución de la fotografía a esta quimera. Más que documentar, las fotografías son aquí meros actos performativos prestados, potencialmente terapéuticos, auto-reveladores y tormentosos al mismo tiempo, como si estuviéramos ante nuestros propios ojos se estuvieran exorcizando fantasmas personales, miedos y otros demonios personales.

Por encima de todo, la fotografía (entendida como acto de tomar fotografías) se convierte aquí en una proyección no de un pasado “factual”, sino de una disposición creíble de relaciones imaginadas que no están tanto para ser vividas como para ser contempladas, como si, durante este momento de contemplación, no fuera el mundo en sí mismo lo que importa tanto a la fotógrafa como a los espectadores, sino la experiencia de su reflejo de ensueño a través de los espejos de la mente.

Jeff Wall trabaja con construcciones fotográficas en las que la ficción adquiere una cualidad simbólica que conlleva realidad (social, existencial). En fotografías como “Milk” (1984) o “Outburst” (1989), Wall escenifica escenas actuadas en las que el gesto cobra una cualidad representativa de una problemática real. Imágenes como éstas, en vez de ofrecer momentos aislados de realidad, presentan imágenes intemporales, autosuficientes; cada una es un mundo en sí misma. Con la estrategia de recrear estos momentos (vistos en

una forma similar por el autor en alguna parte, en algún momento) en la forma de *tableau*, se separan de la apariencia de instantánea que encierran, y se convierten en dispositivos que revelan una verdad simbólica, trascendiendo la mera anécdota que parecen describir. Estos “momentos cruciales” (en los casos nombrados, momentos en que explota una tensión acumulada) son totalmente concretos, y a la vez, totalmente abstractos.

En obras como “The Vampires’ Picnic” (1991) Wall plantea otro lenguaje, que sin embargo, es capaz de comunicar igualmente una imagen clarividente. En casos como en el de esta fotografía, el autor se separa de la estética de lo documental y emplea una estrategia más “cinemática”, entrando en otro ámbito de representación más cercano a la idea de fantasía, de creación de mundos más extremos, bizarros incluso, a través del montaje fotográfico. En esta obra vemos una especie de familia disfuncional de vampiros, que puede mostrar unas ciertas con alguna de las grandes familias americanas de series como “Dallas” o “Dinastía”, tan populares en los años 80; Wall los re-imagina como una comunidad de vampiros,



Jeff Wall: “The Vampires’ Picnic” (1991)

estableciendo una comparación metafórica entre la imagen del vampiro en el romanticismo europeo y la vida desalmada capitalista contemporánea. Esta imagen pertenecería al grupo de obras, realizadas a principios de los años 90, que el propio Wall ha denominado como “comedias filosóficas”, y al que, por ejemplo, también pertenecería “Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)” (1992). Este tipo de fotodramas son completos híbridos, en tanto que combinan ámbitos aparentemente incompatibles; el realismo de la fotografía con la grandeza (y la incomodidad) de la imagen artificial y simbólica.

Esta forma de *tableau* fotodramático comentada a través de todos los ejemplos anteriores (y que encontramos igualmente en otros ejemplos analizados en esta investigación, como **Marcos López, Jesús Madriñán, Ixone Sádaba, David LaChapelle**, por citar sólo algunos) es esencialmente una forma de arte en la que figuras humanas posan y estas poses y acciones adquieren una resonancia en relación al mundo y a la experiencia del espectador. Estas disposiciones escénicas se establecen como ámbitos pictóricos autónomos, tanto formal como conceptualmente, cuya coherencia y autenticidad no requiere ningún atractivo ni autoridad externa.

En este sentido, esta modalidad de ficción fotodramática es, además, típicamente pictórica (en el sentido del alcance o significancia que adquieren muchos cuadros de la historia de la pintura) y está basada en la creación de artefactos con una función relacionada con la teatralidad y la creación de mitos.



Conclusiones

VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS

A lo largo de esta tesis se ha trazado un hilo argumental alrededor de la naturaleza pictórica y narrativa de la fotografía escenificada, siempre abordado desde un enfoque plural. El propósito más importante y original de esta investigación ha residido en interrelacionar una diversidad de prácticas de fotografía construida, de manera que las aportaciones puedan ser incluidas en el conjunto de herramientas teóricas que nos permitan entender los mecanismos de producción y significación en la experiencia fotográfica actual. Para ello, se ha elaborado un estudio transversal y no cronológico de la fotografía, detectando y proponiendo una tipología que, aunque ha existido a lo largo de toda la historia del medio, se ha convertido en una modalidad puntera en las artes visuales del presente.

Del desarrollo de los apartados anteriormente expuestos en esta investigación y de las conclusiones parciales obtenidas en cada uno de ellos, podemos inferir las conclusiones finales y corroborar la hipótesis inicialmente propuesta. Podemos concluir con que en la actualidad existe una nueva *tipología fotográfica* que podemos definir como **fotodrama** y que tiene una entidad propia y unas competencias particulares. Esta tipología o género utiliza el medio fotográfico de un modo deliberadamente dirigido, a través de escenificaciones que se construyen estableciendo nuevos significados con ese mundo a que remiten y al que se parecen.

Esta tipología fotográfica es también una *tipología artística*. En efecto, el problema de la posibilidad de un relato visual fotográfico basado más en las relaciones de representación, memoria y simulacro que en la lógica temporal está generando un arte con un carácter propio, y su estudio ha demostrado la relación directa que existe entre manifestación social y manifestación artística y, en consecuencia, se hacen evidentes sus aportaciones artísticas como un vehículo de transmisión de la realidad social, política y cultural contemporáneas.

Dentro de su consideración como forma artística, el fotodrama se reafirma además como una *tipología pictórica* genuina. En la actualidad, a través de la hibridación de lo fotográfico con lo pictórico, la fotografía escenificada se plantea como una reconstrucción pictórica del mundo, incluyendo el modelo teatral de lo bidimensional y una limitación de los soportes, explotando el realismo de la “apariencia documental” inherente a la fotografía y la recuperación de temas, formas, estructuras y elementos de la historia de la pintura, transformando la propia sustancia iconográfica que se reinterpreta de forma contemporánea, con un frecuente compromiso con el presente.

La diversidad de las prácticas artísticas fotodramáticas en la actualidad nos invita a contemplar formas de experiencia visual más allá del marco de referencia de una verdad singular, más allá de la certeza de la cronología histórica y más allá de las definiciones estáticas de subjetividad. Las direcciones que la práctica fotodramática actual toma hacen intersección con un punto donde se ofrece una implicación ética con el mundo, proponiendo visiones críticas y sugiriendo posibilidades creativas y deseables más allá de ellas.

El logro último de esta tesis ha consistido en detectar indicios de nuevos modos de hacer y de contar a través de la fotografía dirigida, investigando acerca de las innovaciones que acentúan la relación entre los elementos constituyentes confiriendo a la obra fotodramática cierta tensión, ésa que hace tambalear lo que consideramos o no arte.

DESARROLLO DE LAS CONCLUSIONES

En el desarrollo de este trabajo teórico se han trabajado, analizado y estructurado conceptos que resitúan a la fotografía artística escenificada como medio de simbolización no verbal, estudiando su eficacia comunicativa dentro de determinados contextos sociales, y su funcionamiento representativo según el tipo de estrategia, dentro de un determinado sistema de intercambio simbólico.

Esta investigación ha evidenciado que existe una serie de características comunes en un grupo significativo de artistas y obras que abordan diferentes asuntos a través de la fotografía escenificada en la actualidad. También demuestra que esta fotografía tiene un potencial pictórico, narrativo, y artístico singulares que la convierten en una tipología imprescindible en el contexto actual. A continuación enunciaremos y desarrollaremos las principales conclusiones extraídas del trabajo, que resumen y explican las aportaciones concretas derivadas de éste.

La subversión del medio fotográfico en el fotodrama

Los fotodramas asumen y desarrollan la idea de que toda imagen, toda representación, tiene un carácter construido. El medio fotográfico es explotado en su cualidad de perfecta similitud con la realidad, que parece prometer siempre una relación más fiel, descriptiva y denotativa con el referente. La fotografía, así, adquiere una posición de autonomía que supera las concepciones de lo icónico, lo sintáctico y lo representativo.

En la práctica fotodramática el objeto fotográfico es elegido y presentado como obra de arte, no como mero documento, huella o post-producto de una acción pasada: vemos cómo la fotografía escenificada narrativa contemporánea está siempre destinada a ser el fin y producto final de estos eventos.

La fotografía construida actual subvierte todas las ideas tradicionales acerca de lo que se supone que es una fotografía, y de lo que puede y no puede hacer. Asume cómo se hace imposible una contemplación neutra y cómo el significado de una fotografía nunca estará completamente garantizado; éste será producto de una compleja articulación de factores entre los que encontramos elementos de fantasía, memoria, experiencia e influencias culturales, tanto particulares como colectivas. Por tanto, encontramos que hay una laxitud de fijeza inevitable en los significados fotodramáticos. Éstos nos proponen la fotografía como un modo de conocer el mundo, como síntoma de nuestra relación con él, y como modo de elaborar tanteos, de producir y comunicar significado.

El fotodrama juega inteligentemente con las características supuestas del medio, y su fuerza o alcance no deriva solamente de aquello que representa, sino también de aquello a lo que se opone. En este sentido, encontramos un panorama en que la fotografía no sólo refleja los hechos reales o factuales y la experiencia, sino que además reconoce la diferencia, posibilidad e imaginación que redefinen creativamente la realidad y la representación.

Un rasgo inherente en las prácticas narrativas fotográficas actuales es que con frecuencia hay una inclinación a entender la realidad como algo visual que a su vez funciona para oscurecer la visibilidad del proceso en curso. El trabajo con imágenes fotográficas permite revelar de manera verosímil (y por tanto, criticar) el artificio de las construcciones de identidad: la fotografía permite mostrar de un modo efectivo la primacía y

la complejidad de la existencia, dirigiendo nuestra atención más allá del tema mismo. La fotografía fotodramática, medio elástico, híbrido e “infíel”, funciona como constructo, como simulación, como sustitución, y, en último término, como proposición.

Desde la posmodernidad la fotografía se ha mostrado a sí misma como una sustancia maleable capaz de remodelar los géneros artísticos, y se ha consolidado como un objeto teórico que nos permite poner en tela de juicio (o no concebir) la supuesta unidad o autonomía de los campos estéticos. En la actualidad, los fotodramas pueden funcionar como una especie de puentes entre el mundo de la representación mediática y la cultura de las bellas artes figurativas.

La revolución de la fotografía digital favorece y perfecciona las posibilidades para crear mundos virtuales, fantásticos, con sorprendente apariencia de veracidad. Esto no destruye en ningún modo a la fotografía; por el contrario, enriquece las prácticas actuales con infinitas posibilidades visuales, acercándola a la tradición más clásica de elaboración de imágenes artísticas (la pintura).

Respecto a la pintura, encontramos analogías en el proceso de crear una imagen, pero también diferencias. Los fotodramas son imágenes construidas que implican procesos más o menos extensos y sofisticados de realización. Aunque la toma de decisiones en la configuración de la imagen fotodramática ocurre en momentos diferentes (tiene una temporalidad distinta), y aunque la fotografía sea un medio de carácter mecánico, el proceso de creación de un cuadro fotográfico demanda un control preciso de infinidad de opciones disponibles: el autor determina qué características han de aparecer en escena para ser fotografiadas, en qué manera se han de fotografiar, y en qué grado han de ser destacadas. Estas decisiones se toman antes del disparo (considerando la disposición y escenificación de elementos), durante (el mismo proceso fotográfico), y después (en la selección, edición y presentación de la imagen). En resumen, tiene lugar una interpretación completa de la realidad desde el principio, y una intención clara en la transformación plástica.

El fotodrama como modo pictórico

Hoy los fotodramas toman el relevo de las tareas tradicionalmente desempeñadas por la pintura figurativa realista, adoptando algunas estrategias suyas (y otras propias) y ocupándose de muchos de sus asuntos y temas (que aparecen trastocados).

Los fotodramas, como imágenes creadas, subrayan su carácter visual, su naturaleza artificial, construida y reflexionada, y reafirman su capacidad de proporcionar una experiencia pictórica. Estas fotografías pueden ser consideradas como cuadros, en el sentido de que funcionan como objetos pictóricos autónomos, objetos de pensamiento resultado de una experiencia indirecta, que expresan una realidad codificada, y que son concebidos en su cualidad de bidimensionalidad.

El medio fotográfico perfecciona hasta el extremo la capacidad figurativa realista de los *tableaux* fotográficos, y también la tarea de reconstrucción representacional y crítica de la pintura. Los fotodramas tienen un innegable potencial discursivo relacionado con la ampliación del efecto de realidad: una vez que ésta termina (o falla) y se convierte en representación, la fotografía continúa elocuentemente.

Al igual que la pintura, la fotografía, además de proporcionar una visión de la apariencia de las cosas, puede también proporcionar una visión interior, un modo en que el artista plantea un pensamiento sobre un objeto, sobre un asunto. Además de su valor como simulacro, el fotodrama tiene un verdadero potencial representacional. En este sentido, podemos decir que la *transparencia* fotográfica (la cualidad mediante la cual nos ofrece la apariencia exacta de las cosas) no significa *invisibilidad* fotográfica: las fotografías nos ofrecen otro tipo de experiencia estética, completamente diferente de la experiencia de ver las cosas directamente, conformando así una forma de arte distintiva. Y en último término, los fotodramas tienen una capacidad inversa a lo que se supone que es uno de los puntos fuertes del medio fotográfico (revelador de lo visible), que consiste en paradójicamente en su capacidad para revelar *lo invisible*.

La fotografía narrativa actual continúa consecuentemente con la tradición naturalista del siglo XIX en la que nace, enfatizando el contenido pictórico, aparentemente “capturado” como algo directo, extraído de alguna realidad externa. Aunque el impulso ficcional y artístico de la fotografía escenificada no desaparece a lo largo de la historia del medio, podemos afirmar que los dos períodos principales de la “staged photography” apuntan a la fotografía narrativa de mediados de la época victoriana, por una parte, y a la crítica de la representación ofrecida por el conceptualismo y el pensamiento posmoderno, por la otra.

En muchas prácticas fotográficas actuales ha tenido lugar una conversión de la “cosa fotografiada” a la “cosa fotográfica”: la fotografía se entiende ya no en tanto que referencia a lo que se fotografía, sino como objeto artístico en sí mismo (los fotodramas funcionan como verdaderos dispositivos de reflexión y análisis), adquiriendo además la monumentalidad pictórica, el efecto de confrontación física con el espectador y la escala interna de la pintura.

Como en las pinturas, el autor fotodramático elabora una imagen que es construida, a modo de ensamblajes de varias realidades, en las que se combinan elementos que derivan en varios grados de algo visto, y elementos esencialmente procedentes de la realidad interior del autor. Por otra parte, en la fotografía escenificada actual encontramos cómo los acuerdos tradicionales entre observador y objeto se ven destinados a una renegociación constante, y nunca responden a una fórmula segura. Como constructos que son las fotografías escenificadas, imaginamos el modo en que se hizo cada fotografía, y para nosotros una parte significativa del significado de la imagen estará relacionado con el punto de vista que se nos ofrece, con los roles que se nos invita a desempeñar o proyectar ante cada escena.

En los *tableaux* fotodramáticos se desarrollan unas relaciones entre personajes en escena y espectador tratadas en la historia de pintura figurativa moderna. Distinguimos las modalidades extremas de teatralidad (modalidad instantánea), ensimismamiento (modalidad durativa), e ilusoria participación incoativa (en un sentido de confrontación heredada desde Manet), junto con otra modalidad que tiene lugar cuando el fotógrafo aparece en la propia escena (desvelando, o velando aún más, el misterio tras la configuración de la imagen). Las anteriores modalidades, sin embargo, aparecen en diferentes grados en los fotodramas actuales, e incluso se combinan frecuentemente entre sí. Cada una de ellas, en una manera diferente, favorece la curiosidad del espectador acerca de la escena en la que virtualmente entra, y según la modalidad utilizada en la imagen, entra en un orden de participación (o no participación) diferente, viéndose obligado a resignificar lo que acontece en la escena. El espectador, ya sea como participante virtual de la escena, ya sea como testigo implícito o explícito, entra en un determinado campo de tensiones que responde a un juego

ilusorio hábilmente planteado a través de la fotografía, que explota especialmente la cualidad de “momento compartido”.

El resultado de estas estrategias narrativas sirve, en último término, para proponer mensajes que trascienden la simple crítica o juicio de valor, la ilustración de acciones o respuestas simples. En ocasiones, la teatralidad permite precisamente dramatizar las relaciones entre los seres humanos, nuestro entorno, y nuestros deseos y miedos, en una idea de sociología especulativa.

El fotodrama como modo narrativo

En la actualidad el fotodrama encarna nuestra necesidad de relatos y la conciencia artística de la narración, y es capaz de generar o disparar el gatillo de historias (visuales) que nos ayuden a conformar estructuras de sentido para el mundo. En esta tarea, adopta diferentes formatos o modalidades narrativas, más o menos sofisticadas. Sin embargo, la narratividad fotográfica está, en diferentes grados, implícita; no está literalmente contenida en la imagen, sino que es recibida y transformada en la mente de un espectador (que la convierte en algo). Los fotodramas plantean juegos indirectos, y como espectadores estamos invitados a hilar o descifrar la historia implícita a partir de las pistas que se nos ofrecen: el autor fotodramático nos niega el acceso fácil o directo al relato, pero, en cambio, nos conduce hábilmente por donde le interesa que vayamos, sin que sepamos del todo que estamos siendo guiados.

Estos relatos fotográficos permiten al espectador experimentar y analizar sentimientos a partir de la recepción y lectura de la imagen construida. En los fotodramas es especialmente significativa la teoría de la *equivalencia*, en tanto que estos relatos creados se convierten en equivalentes fotográficos, en símbolos espontáneos, a través de mecanismos de proyección y empatía: las imágenes establecen vínculos semi-conscientes con otras imágenes recordadas, con todas esas otras realidades que rodean esa imagen, sin formar parte de ella.

La fotografía se ha revelado como una gran conductora de mensajes: supone una práctica artística de alto potencial comunicativo, orgullosa de desafiar las palabras y continuar por donde éstas se hacen insuficientes. La peculiar capacidad narrativa de la fotografía puede resistir, retrasar o impedir la lectura rápida que suele corresponder a la rapidez con la que recibimos y consumimos las cosas en la actualidad.

El relato como resultado del acto creativo es, esencialmente, algo que nunca es seguro. Se mueve entre varios planos, entre el sujeto narrador y un afuera radicalmente ajeno. Por ese motivo ha de maximizar la eficacia de adaptación a un contexto en interacción y fluctuación permanente, encontrándose a medio camino entre lo que está dicho, lo que todavía se encuentra en proceso de formación, y lo que a veces se encuentra “en la punta de la lengua”.

Deducción y definición de lenguajes estéticos y representacionales del fotodrama

En los fotodramas actuales hay una diversidad heterogénea de estilos, lenguajes estéticos y estrategias formales y conceptuales que hace difícil la elaboración de una taxonomía o definición segura. Sin embargo, sí que hemos detectado unas tendencias representacionales, expresivas y narrativas claras que definen unas preocupaciones y una sensibilidad particular.

Las fotografías pueden ser entendidas como procesos de significación y codificación cultural, cobrando sentido a través del lugar que ocupan en contextos más amplios de codificación cultural y social. La estrategia del **remake** enfatiza esta idea, infiltrándose en un buen número de propuestas fotodramáticas que plantean miradas diferentes sobre obras de arte clásicas (o no tan clásicas), que emplean como puente para llegar a otros lugares conceptuales. El remake fotográfico se convierte en un modo sofisticado de explorar un conocimiento y un imaginario básico que habla de nosotros mismos y de nuestra cultura, proponiendo una reflexión irónica sobre las relaciones que tenemos con nuestras imágenes y nuestra memoria histórica, e incluso artística. En los fotodramas que hacen uso del remake encontramos un gusto y una pasión por la revisión (a veces crítica, a veces lúdica) de iconos, símbolos e ideas que se diluyen en nuestro imaginario colectivo (entendido como una gran base de datos con la que trabajar), a los que se les dan nuevos usos, nuevos alcances que trascienden y superan el referente.

Por otra parte, podemos apuntar a una relación entre el auge de **lo neopictórico** en la fotografía escenificada (con la idea de belleza como algo que se puede construir) y la presión de la felicidad “paradójica” y la estilización del mundo en la actualidad. El neopictorialismo de la infancia de la fotografía vuelve transformado, ahora en los fotodramas, como un ejercicio de estetismo extremo, como un modo sublimador de experiencias mucho más prosaicas y en principio menos dignas de contemplación. El neopictorialismo fotodramático busca convertir estas realidades corrientes u ordinarias en universos maravillosos, en simulaciones de experiencias casi sublimes, conservando la ilusión de realidad de lo fotográfico. El resultado es un énfasis en la artificialidad de las imágenes, una acentuación de su carácter construido, y una evasión estética consciente, plagada de citas y referencias que añaden otros niveles de significancia más sofisticada a los objetos descritos.

Además, distinguimos el efecto de **lo melodramático** en la producción fotográfica actual, tanto en un nivel visual como en un nivel conceptual o temático. Lo melodramático, como modo de ver el mundo, relacionado con la primacía de los sentimientos y con la exposición de conflictos psíquico-sociales, se convierte en una tendencia privilegiada en la época hipermoderna y encuentra en la fotografía construida un aliado ideal: la expresión de lo personal como social, el valor crítico y hasta perverso de lo aparentemente convencional, el enfoque “femenino”, y la simbolización de identidades, relaciones y construcciones ideológicas y culturales se articulan en forma de escenificaciones fotográficas que tratan unos determinados conflictos contemporáneos.

Como en el melodrama tradicional, en el que se enmascara la superficie de la realidad, la “máscara fotográfica” se utiliza para (de una manera codificada) representar y criticar diversos aspectos de la existencia cotidiana. La teatralidad deliberada, el dramatismo y la importancia comunicativa y simbólica de los gestos en las escenificaciones, la hipérbole de lo cotidiano, el gusto por las tragedias y el morbo sensacionalista, el protagonismo frecuente de lo banal y lo aparentemente superficial en las fotografías actuales nos remite, sin duda, a una sensibilidad melodramática. De alguna manera, esta tendencia subraya la sensación hipermoderna de que cuanto más aumentan las condiciones materiales y de bienestar, más aumenta la sensación de una vida opresiva y de insatisfacción; la aparente felicidad prometida por todos los nuevos entornos materiales (e ideológicos) a la carta no evita una sensación inconsolable de incertidumbre y de desencanto. En este panorama el melodrama funciona como un sistema estético mediante el cual percibimos y teatralizamos la realidad.

El exceso sentimental y estético característicos del melodrama encuentran, por tanto, un formato idóneo en la fotografía escenificada actual, que funciona como una vía de expresión calculada de lo reprimido (tanto en el ámbito social, político o emocional), y de lo que no puede ser enunciado de un modo “serio”. Lo melodramático se pone también de manifiesto en una tendencia a la producción de realidades inauténticas, enfatizando el carácter construido de la representación visual de significados. Sin embargo, al contrario de lo que suele suceder en el melodrama tradicional, no encontramos en los fotodramas posiciones claras o maniqueas, sino una deliberada ambigüedad (narrativa, moral) que nos desafía a aportar nuestros propios juicios o valoraciones.

También podemos afirmar que existe un determinante contagio de **lo neobarroco** en la fotografía construida actual, expresada fundamentalmente a través de la recurrencia a múltiples modos de alegoría. Ni lo que la imagen muestra ni lo que el texto enuncia es algo fijado o definitivo; sus significados se verán afectados por transformaciones potenciales de su contexto y su recepción, de manera que puede potencialmente dirigir a *algo otro*. Este tipo de fotografías funcionan como una especie de “objetos inespecíficos”, propios del pensamiento alegórico, en tanto que cuentan con una significancia abierta. En las imágenes fotodramáticas, a pesar de la celebrada transparencia fotográfica, encontramos con frecuencia un fondo ambiguo e informe para el que todavía no tenemos una equivalencia. Y esto se transmite de forma alegórica, indirecta.

Mientras que la fotografía ha presumido siempre de mostrarnos la apariencia fiel de las cosas, encontramos que la fotografía construida permite, a través de imágenes alegóricas, una forma reflexiva de conocimiento. Hallamos esta cualidad en una infinidad de imágenes hoy en día; podemos decir que vivimos en un mundo donde abundan elementos que son capaces de albergar y de revelar otra significancia en el acto de su consumo. Ante estos objetos, el espectador ha de fijar el significado, detectando ese “algo otro” que puede, además, mutar con el tiempo o las circunstancias. Frente a la antiguamente supuesta y segura cualidad indicial de la fotografía, el fotodrama es móvil, voluble, imperfecto, con fisuras y aperturas hacia otros territorios.

Además de la voluntad alegórica, lo neobarroco se manifiesta en unas tendencias fotográficas, temáticas, icónicas y narrativas que tienen una querencia y una predilección por el espesor de los lenguajes visuales, la suspensión del significado, el manierismo, lo inacabado y lo abierto, la artificialidad (como re-codificación extrema de lo visual), la parodia, lo enigmático y, en resumen, todo lo que suponga dar un rodeo en la interpretación.

Por último, los fotodramas se caracterizan por una manifiesta **hibridación con otras disciplinas**, precisamente en detrimento de la idea moderna de aferrarse a las características definitorias de la fotografía. La fotografía escenificada desafía cualquier identidad fija relativa a su propio medio; por el contrario, cultiva variados modos de “infidelidad”, coqueteando con diferentes disciplinas representacionales como el cine, la moda y la publicidad, la literatura o los propios géneros fotográficos tradicionales. Esta hibridación es una muestra evidente del profundo proceso de redefinición de géneros y de aparición de diferentes variantes y tipologías artísticas. Dentro de éstos, el fotodrama se revela como una tipología descaradamente impura, que recurre a estéticas, efectos y estrategias de comunicación, representación y seducción en principio ajenas, en función de sus propósitos puntuales, atravesando un abanico casi infinito de posibilidades. Esta elasticidad y permeabilidad hacen del fotodrama una tipología potente, con una capacidad de adaptación y de renovación constantes. Además, el fotodrama invita a revisar también las disciplinas a las que se acerca.

Del cine, el fotodrama utiliza el “modo dirigido”, sus modos de producción, estrategias de construcción, actuación y elaboración de secuencias. También se fija en sus propios modos de seducción, proporcionando al espectador la ilusión de estar participando (aunque sea como *voyeur*) en la escena. Sin embargo, frente a la temporalidad marcada por la imagen en el cine, encontramos que en la fotografía nada rompe esa tensión que permanece, congelada, “fijada” en la imagen.

Las estrategias cinematográficas perfeccionan la ilusión de la narración fotográfica. Los artistas fotodramáticos continúan sofisticando cada vez más el método de producción de las escenas (a la manera de verdaderos directores de cine) en relación a la elaboración de escenarios, efectos especiales, caracterización de los protagonistas y figurantes, y también en cuanto a la iluminación, encuadres y cortes narrativos, además de emplear frecuentemente referencias cinematográficas que apelan a nuestra memoria y a nuestra cultura visual. También se echa mano de convenciones de géneros cinematográficos, como la ciencia ficción, el *thriller*, el melodrama, etc.

La moda y la publicidad han sido conscientes desde hace mucho tiempo del poder irresistible de la imagen fotográfica y de las capacidades de la construcción de deseos y emociones a través de artificios simbólicos. Ahora, también la fotografía escenificada artística explota estrategias de seducción y de generación de emociones: el maquillaje de realidades cotidianas que se tornan misteriosamente atractivas, los lenguajes subliminales o las apelaciones directas al espectador, los acabados impecables y brillantes, las poses seductoras, objetos de deseo y los elementos de la sociedad de hiperconsumo ponen de manifiesto un nuevo carácter fotográfico. Los trasvases entre estas disciplinas son fluidos, constantes; cada vez más, las marcas quieren vendernos estilos o filosofías de vida a través de objetos o productos que parecen encarnarlos, y el fotodrama se vale de estas apelaciones seductoras para, en cierto sentido, “venderlos” un pensamiento sobre esta realidad, sobre la “cara B” de esta felicidad prometida.

Los fotodramas, como hemos expuesto en el capítulo de relaciones entre narración y fotografía, desempeñan funciones narrativas que amplían las capacidades del relato verbal, paradójicamente a través de sus limitaciones y de su ausencia de palabras. Se dice que tanto verdades como mentiras están hechas de lo mismo: palabras. En la fotografía escenificada se hace obvio que tanto los hechos “reales” como los ficticios tienen una misma apariencia visual, representada por la cámara fotográfica de un modo preciso y concreto. En los mejores casos, las fotografías escenificadas logran convertir lo literario en equivalentes visuales que el espectador contempla a la manera en que lee una historia, observando escenas desde un punto de vista privilegiado. El artista adopta el rol del narrador, y elabora imágenes en las que nos va guiando a través de los detalles que definen la historia.

De la literatura, además de la vocación narrativa y la apuesta por las ficciones más o menos realistas, los artistas fotodramáticos toman temas, referencias e historias específicas que reelaboran de un modo visual, a veces proponiendo lecturas transversales de relatos o mensajes subyacentes. La fotografía construida se convierte en un modo ideal para crear metáforas y figuras literarias visuales (de ansiedades, de deseos), y, por tanto, también significados simbólicos: esta fotografía puede hoy funcionar como un dispositivo que articula esa dimensión de significado renovable. Y es que además de lo visible, la fotografía fotodramática es capaz de representar lo invisible dándole una apariencia concreta, posible.

Paralelamente, en la tipología del fotodrama se articulan bajo una misma coherencia artística y narrativa todos los usos que se le han dado a la fotografía. Muchas veces encontramos códigos y estéticas que parecen pertenecer a la fotografía documental, a la fotografía periodística o callejera, a las instantáneas, a las fotografías familiares o conmemorativas... Precisamente en este proceso de camuflaje, el fotodrama explota una “documentalidad paradójica”, enmascarando el proceso y la temporalidad en la configuración de la imagen a través de una mediación dramática que recrea y construye momentos o circunstancias aparentes.

En suma, con independencia de la relación con la fotografía (con sus capacidades y sus estéticas) que pueda tener un fotodrama, nunca podría ser, sin embargo, encuadrado con seguridad en un lugar seguro de la historia de la fotografía, que es, por su propia naturaleza, plural e híbrida. Los mejores fotodramas destacan por sus flirteos más o menos abiertos con diferentes disciplinas, pero también precisamente por no comprometerse con ninguna, hasta el punto de eludir todos los géneros conocidos, ya sean fotográficos, pictóricos, literarios, cinematográficos o mediáticos. Los fotodramas definen su propio mundo de la imagen idiosincrásico, de forma que resultan ser entidades con una vida propia que es algo más que la suma de las partes (procedentes de diferentes ámbitos) que se añaden, se superponen y se mezclan elásticamente.

El fotodrama como expresión de la condición hipermoderna

La fotografía narrativa actual está influenciada por la fusión de las nuevas condiciones sociológicas, estéticas y culturales características de la recientemente estrenada hipermodernidad y el *statu quo* posmoderno inmediatamente anterior. La nueva relación con el tiempo, la conjunción de factores objetivos “fríos” con otros más “cálidos” y subjetivos, el juego con estrategias conscientes e inconscientes, y el ejercicio extremo de la seducción (no sólo visual, sino emocional) encierran un juego tenso en las relaciones extremas con la imagen, que no desaparecen en esta nueva fase de la cultura del espectáculo.

Con la hipermodernidad surgen unas nuevas condiciones estéticas y sociológicas que implican nuevas formas de regulación social en detrimento de la coacción, subrayan las realidades de ficción y sus nuevos dominios, y favorecen una intensificación de las ansiedades individuales y colectivas y una desestabilización emocional. Además, surgen nuevos modos de entender las imágenes, de producirlas, recibirlas y utilizarlas, permitiendo unas nuevas relaciones con el mundo. Esta fase se caracteriza principalmente por la dialéctica de opuestos, un nuevo concepto de tiempo, el refuerzo de los valores humanísticos y democráticos que fomentan la identificación con el otro, un proceso de individualización personal y la oferta de modos de vida a la carta, la revalorización del hedonismo, una ética de lo razonable (que no racional), y la seducción como fruto de una presión invisible hacia una felicidad casi obligatoria.

La concepción hipermoderna de la vida como objeto de ficción genera una necesidad de sustitutos de experiencias y de nuevos modos de conocimiento que se puedan contemplar (o consumir) a distancia. En este contexto se encuentra una utilidad esencial en las imágenes y relatos, capaces de encarnar alternativas de supervivencia, y también de potencialmente revelar contenidos y realidades simuladas que encierran verdades sociales o existenciales. Dentro de este tipo de imágenes resultan especialmente significativas las imágenes fotográficas, en las que el “efecto realidad” enmascara lo artificial de las propuestas, y a la vez explota una paradójica apariencia de proximidad con la experiencia de lo real.

Con los fotodramas, las imágenes cobran vida y se perciben como experiencia, apelando tanto a nuestras cabezas como a nuestros corazones: el factor emocional contamina las temáticas y los registros de las narraciones fotográficas actuales, de forma que podemos distinguir una óptica más “femenina” en tanto que privilegia los asuntos personales, íntimos y concretos frente a la abstracción humanista propia de la visión “masculina” anterior. Hemos podido comprobar cómo en múltiples relatos fotográficos actuales se apela directamente a nuestras emociones, influenciándonos de una manera más sutil y amable, precisamente “atacándonos” por el corazón, explotando nuestro deseo. Resulta paradójico cómo a través de escenas y elementos meticulosamente controlados que compuestos de un modo calculado y preciso, los artistas actuales logran brindarnos certeras y desestabilizadoras visiones de la desintegración emocional y existencial contemporánea.

En una cultura predominantemente visual como la actual, las relaciones entre personas están establecidas como relaciones entre imágenes. Lo que no puede ser dicho puede, sin embargo, ser comunicado en silencio a través de las imágenes. Los fotodramas actuales se apoyen en esta idea y con frecuencia apelan directamente a los factores personales (apostando por lo personal como categoría discursiva) individuales y colectivos que influyen no sólo en la recepción de una imagen, sino también en nuestra propia existencia.

El valor del fotodrama respecto a lo social

En las narraciones fotográficas que hemos analizado hemos podido ver que la lectura será siempre, de algún modo, cultural. Las representaciones estarán dotadas de ciertos sentidos en función de los usos que les da una determinada sociedad, y las imágenes estarán condicionadas por significados de connotación o evocación, más o menos sofisticados.

Los fotodramas pueden funcionar como un espejo psicológico y social (jugando de un modo irónico con el potencial de la fotografía como “espejo de lo real”). Por un lado, funcionan reflejando las nuevas condiciones y preocupaciones contemporáneas. Y por otro lado, funcionan como objetos culturales también de uso y consumo, satisfaciendo nuestra ansia de historias que hablen de nosotros y de nuestra circunstancia. La cultura de la imagen es, de alguna manera, una guía que nos ayuda a determinar nuestros valores. Dentro de este contexto, debemos plantearnos la cuestión de si aceptamos la imagen de nosotros mismos que la cultura nos devuelve. El fotodrama supone en muchos casos una práctica basada en la representación teatral para exponer verdad psicológica, siempre en una suspensión incómoda con la realidad, y que curiosamente desvela los escenarios en los que se construye el imaginario y en los que se dan los procesos de identificación.

Las imágenes que inventamos como representaciones del mundo contribuyen a marcar el destino, y por tanto, debemos ser conscientes de las manipulaciones que los mecanismos de poder ejercen sobre el imaginario, y, por tanto, sobre nuestra realidad. El fotodrama puede ser una forma de resistencia a las pequeñas o grandes coacciones diarias, utilizando sus mismas armas, escapando a lo ordinario, abriendo nuevos frentes, creando nuevos imaginarios de reflexión y análisis, rompiendo los grandes relatos a favor de “microrrelatos”... La fotografía narrativa justifica su razón de ser al agitar estas cuestiones, con su capacidad para funcionar como un verdadero espacio de conflictos sociales.

El análisis de las imágenes fotodramáticas nos permite descubrir significados ocultos, pero también desarrollar indagaciones sobre nuestra propia relación con las formas de representación de la realidad, y al final, con la propia realidad. Los fotodramas son también reflexiones sobre cómo se producen los imaginarios en los que vivimos y de los que vivimos. No podemos construir identidades fuera de la narración, ya que nos construimos a nosotros mismos mediante relatos. Debemos pensar nuevas maneras de vivir en la sociedad actual, prestando atención a cómo nos relacionamos social e individualmente, y dentro de esta problemática sería interesante que el arte y la fotografía, adoptando roles complejos y necesarios, realmente tuvieran cierto lugar en esto.

Los fotodramas pueden provocar una consciencia ante las convenciones de objetividad y fiabilidad de las imágenes, y demuestran cómo la fotografía no sólo puede remitir a un pasado, sino también producir y autorizar nuevas identidades, experiencias, realidades o relatos mediante su propia visualización y consumo.

La importancia de la ficción fotodramática

El desarrollo de esta tesis ha defendido la idea de ficción como un síntoma más de la realidad, y también como medio para conocerla, estableciendo alguna relación con ésta (desafiándola a través de sus diferencias y también de sus semejanzas con ella). Las fotografías incluidas y comentadas en esta investigación ponen de manifiesto su complejidad, su carácter compuesto, híbrido, y demuestran su capacidad para conferir una nueva eficacia a las incertidumbres de la experiencia, ya que exponen claramente sus limitaciones técnicas, sociales e inconscientes. Además, proponen una nueva belleza particular, alternativa, lúcida, proponiendo, de manera sesgada, indirecta y sutil, nuevos modelos de actualidad.

Entre las propuestas de escenificaciones fotográficas analizadas, hemos podido distinguir algunas tendencias claras en los usos de la ficción fotográfica: hemos visto fotografías verosímiles con apariencia documental, fotografías escenificadas de acuerdo a guiones verídicos que remiten a hechos factuales, fotografías preparadas que revelan su propio carácter de construcción de artificio, fotografías que virtualmente cumplen deseos o posibilidades convirtiéndolos en formas visuales verosímiles, y, por último, fotografías en las que el artificio adquiere un valor simbólico, precisamente “mintiendo para decir una verdad”.

La contemplación y la lectura de relatos visuales como los fotodramas resulta de gran importancia para la comprensión de nuestra existencia, ya que nos permiten nuevas experiencias (ficticias, posibles), invitándonos a imaginar otras realidades y a profundizar en el conocimiento de lo humano, es decir, de nosotros mismos (las poses y acciones descritas adquieren una resonancia en relación al mundo y a la experiencia del espectador). En encuentro con este tipo de fotografías estimula nuestro imaginario de un modo inmediato (hemos desarrollado una familiaridad con la fotografía que no tenemos ante otros lenguajes visuales), y puede eventualmente modificar nuestra conciencia.

Inscritos en una cultura que enfatiza lo personal, lo subjetivo y lo íntimo, algunos de los relatos fotográficos actuales pueden ofrecer vías de liberación para el sujeto desde la acción simbólica y la reflexividad, a través de imágenes artificiales capaces de volver conscientes los automatismos y condicionamientos mentales cotidianos, haciéndolos visibles, sugiriendo los procesos en los que son inculcados. En el mejor de los casos, el artificio puede adquirir un efecto liberador en el ámbito cotidiano y social, activando la conciencia crítica a través de la reflexión y la lectura detenida que demanda el relato fotográfico.

Los fotodramas subvierten la tradicional función documental del medio fotográfico, pero sin embargo siguen funcionando como documentos. De múltiples maneras, documentan cómo aquello en lo que creemos, aquello que valoramos, es un constructo que ocupa una posición privilegiada en nuestra cultura. A través de la construcción reflexionada hacen evidente la naturaleza codificada de todo mensaje cultural. Esta manera de documentación fotográfica pasa por la idea de *máscara*: la fotografía construida posibilita la creación de simulacros y sustitutos de realidades, y significan precisamente a través de un artificio, remitiendo al mundo cultural del que forman parte. En este sentido, los fotodramas conservan la ilusión fundamental de la fotografía (la prueba de que ha ocurrido algo), pero su valor es siempre un valor imaginario, simbólico, a caballo entre lo real, lo simulacral y lo ficticio.

No debemos creer en la ficción en tanto que realidad, sino en tanto que ficción. Que una fotografía sea ficticia no quiere decir que sea mentirosa. La ficción puede ser rotundamente verdadera, y sobre todo, rotundamente significativa. En el fotodrama no interesa tanto la imagen en sí misma como la apertura a lo real a la que ésta invita. La fotografía escenificada puede funcionar como resistencia, de un modo subversivo, cuando contribuye a trasladar o transformar la ausencia de realidad. Mediante simulacros conscientes accedemos a lo real; éstos nos ayudan a vivir en el mundo y a transitar por él.

La *construcción* de la escenificación fotográfica puede dar lugar a una *reconstrucción* crítica, tomando una cierta distancia ficcional y sociológica. En esta estrategia, la función referencial de la fotografía se viene abajo, suplantada por la función expresiva, y la imagen se separa de las condiciones sociales en que es creada, trascendiéndolas. El relato fotográfico puede acercarnos al mundo “real”, que es de hecho infinitamente distante, y a su vez, es la imagen la que paradójicamente nos mantiene a distancia, protegiéndonos de la experiencia real que se sustituye por la visualización de sus simulaciones. En suma, la imagen fotodramática funciona como interrogante acerca de lo real y su posición respecto a nosotros, planteando respuestas que nos desafían simbólicamente.

Respecto a la fotografía, se ha dicho siempre que una imagen vale más que mil palabras. Con los fotodramas a veces es mucho más que eso, y una imagen vale más que mil preguntas.

Apéndice

OBRA PERSONAL



PERTINENCIA DEL APÉNDICE

El tema de la investigación de esta tesis doctoral ha sido desarrollado también en el terreno de la práctica a través de mi propia obra artística. Desde mi proyecto personal he intentado dar respuestas y aportaciones particulares a las preguntas y problemas que plantea y trata de clarificar mi investigación teórica, incluso con anterioridad a la realización de ésta.

Como investigadora en el campo de las artes plásticas y artista practicante, me parece conveniente y oportuno hacer referencia (a modo de apéndice) a esta trayectoria artística, no porque la crea ejemplar, sino porque es un caso más de lo acontecido en el análisis que plantean los artistas y autores estudiados en esta tesis doctoral, y un eco de esta tendencia fotodramática y de este interés contemporáneo por el relato fotográfico.

Desde los últimos años de licenciatura he trabajado en el campo de la fotografía escenificada narrativa, investigando desde la praxis, de una manera responsable, reflexiva, intuitiva y consciente a la vez, y experimentando, a base de ensayo y error, muchos de los diferentes puntos temáticos y representacionales que inscriben esta práctica en un discurso de la fotografía artística actual. A continuación presento, por lo tanto, mi proyecto artístico-fotográfico personal. Mis fotodramas particulares.

CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROYECTO

Podríamos decir que hoy vivimos en la era de la simulación, donde se han aniquilado los referentes y se ha resucitado lo artificial en sistemas de signos que lo sustituyen. Baudrillard afirma que el mundo real ya no es real, sino que pertenece al orden de lo hiperreal y de la simulación, refiriéndose a un tipo de simulacro que no oculta ninguna verdad, sino que es en sí mismo la verdad que indica que no hay ninguna más. Convivimos en la realidad entre simulacros, en una relación de continua tensión, viéndonos obligados a asumir sus elementos en una especie de reconocimiento sin conocimiento.

Mi proyecto artístico se inscribe en un contexto social contemporáneo caracterizado por la sobredosis de información indiferenciada que tiende a borrar cualquier rastro de identidad. Tiene, en cierta medida, una orientación terapéutica ante la ansiedad causada por las anomalías de lo real, y reclama una realidad más familiar y cercana que esta que nos invade cada vez más, volviendo a las relaciones humanas y sus contradicciones.

Reconozco la necesidad de establecer algún tipo de diálogo con la realidad, asumiendo la inviabilidad de su aceptación incondicional por una parte, y por otra, la inutilidad de imponer una subjetividad imposible. Este conflicto establece una necesidad de respuestas, unos mecanismos de traducción determinados, y así lograr una adaptación a partes iguales entre el individuo y el mundo, que vendría dada en términos de trato, de negocio con la realidad... De esta manera, se podría empezar a tratar con ella, siempre con un pie dentro de ella y otro fuera, en un movimiento constante que alterna entre los territorios ficticios y reales, huyendo de ambas partes, sin permanecer al final en ninguna.

PROYECTO: RELATOS FOTOGRÁFICOS

Xosé Manuel Lens y Chus Martínez Domínguez apuntan: “(...) son los trabajos de Maribel Castro (A Coruña, 1981) aquéllos que se describen en la narración expandida, licuada en la prosa más descriptiva. Esta joven autora presenta obras que nos hablan de historias, fotografías y vídeos que son relatos, fragmentos de un tiempo concreto, siempre protagonizados por el argumento del habitante y de la realidad cotidiana. Será el acontecimiento, el suceso, el elemento que describe y presenta como hilo de comienzo y final; será el guión su segunda escala, el tiempo programado con personajes, presentaciones, diálogos y posibles desenlaces.(...). Sus fotografías ofrecen una impecable limpieza, un valor por la composición que se depura y conforma según evolucionan sus series. Imágenes de espacios habituales en los que el espectador penetra para compartir un diálogo cómplice con la pequeña historia que nos narra; que, después de la pregunta, se interroga grande, enorme, universal”³¹⁷.

Mi proyecto artístico tiende a investigar un terreno entre la experiencia y la representación, con un interés por las anomalías de la realidad, ante una mirada crítica anestesiada incapaz de percibirlas. Este proyecto está esencialmente basado en la práctica de la fotografía escenificada o construida con fines narrativos.

Creo interesante no un tema en concreto, no un “qué”, sino un “cómo”, cómo demostrar que algo que se nos presenta como realidad pudiera no serlo necesariamente, y en caso de serlo, cómo podríamos encajar: tal vez entrando en un juego de representación de roles, o relacionando esas imágenes y situaciones con otras posibles en nuestra cotidianeidad y a la vez pertenecientes al imaginario colectivo, de forma que sus connotaciones provoquen asociaciones que sirvan para aliviar la carga negativa de la tensión con lo ordinario.

Me interesa la fotografía para producir imágenes en las que los problemas y puntos negros de lo cotidiano aparezcan transformados y camuflados, o que permitan, en su defecto, una revisión crítica de éstos. Estaríamos hablando entonces de la creación de simulacros útiles en la ilusión de su posibilidad. El conflicto que continuamente genera una realidad de imposible “aceptación fáctica” no provoca la necesidad de producir simulaciones rentables para nosotros. Un compromiso presente en mi trabajo reside en el grado de contención de las imágenes, en la capacidad que puedan tener para captar las necesidades del otro sublimándolas, reelaborándolas de forma superior y devolviéndolas eliminando el sentimiento de frustración, de manera amable y no desestructurante.

Imagino una recolección de fotografías, una especie de catálogo de vivencias ajenas que suponga una justificación de nuestros propios comportamientos, y a la vez, una cartografía de una identidad múltiple. Para ello tomo como punto de partida pequeñas historias escritas en minúscula, síntomas velados de una domesticidad un tanto dislocada que se construirían sobre el territorio del fragmento, defendiendo la comprensión de lo parcial como trámite para tender a la totalidad.

³¹⁷ LENS, Xosé Manuel / MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Chus (comisarios y editores): Catálogo de la exposición “Fisuras no Cotián”, Casa da Parra, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2006, p. 18.

Propongo una serie de pequeñas historias apenas esbozadas, historias inventadas, historias pretendidamente robadas a otros, historias secretamente autobiográficas, historias en cierta medida terapéuticas ante la ansiedad causada por las anomalías de lo real de cada día, y que a su vez favorecen una reflexión acerca de nuestros propios deseos. Cada trama permite unos mecanismos de articulación de la identidad individual con la colectiva, provocando así las consiguientes nociones de pertenencia o filiación, complicidades, simpatías...

Lorena Martínez del Corral comenta: “(Maribel Castro) basa su trabajo en una observación directa y meticulosa de aspectos de la realidad que conviven en nuestra compleja sociedad urbana y contemporánea. Sus fotografías se caracterizan por una profunda reflexión acerca del individuo y su pérdida de identidad en las grandes urbes. En su obra explora las posibilidades de la narración, la metáfora y la ironía. Sus imágenes representan la vulnerabilidad a los ojos del mundo y hablan de un vacío que no podemos llenar: retrata y rescata escenas urbanas a las que dota de una gran teatralidad. Escenas cotidianas y callejeras que yuxtaponen realidad y ficción y donde enfatiza la exploración de la insatisfacción, del aburrimiento, la violencia y otras tensiones contemporáneas. En sus obras, la artista escoge por tema las relaciones humanas representadas en diferentes actitudes y con intensos estados emocionales, tales como la puesta en escena del vacío existencial. Maribel Castro capta, aísla y recrea imágenes y situaciones que lleva hasta los extremos reales y ficticios para que podamos comprenderla”³¹⁸.

Cada una de las obras de mi proyecto puede funcionar como una excusa para comprender mejor el entorno en que habitamos, cuestionando los modos en que queremos vivir nuestra vida, estableciendo un negocio o acuerdo entre realidad y ficción a través de la simulación, asumiendo así uno de los principales postulados posmodernos. Propongo estas fotografías no como persuasiones, sino como propuestas, proyecciones del deseo que evidencian las carencias, imágenes abiertas de una narratividad sugerida, y también de cierto carácter cínico, distanciado de lo representado. Mis fotografías funcionan no tanto como documento, sino más bien como suplemento de realidad que expresa un sentimiento crudo por lo ordinario, y nos remiten a algo de cada uno de nosotros, a nuestra humanidad y todo lo que ella implica.

Con este proyecto planteo un indirecto retorno a la realidad, reconociendo la necesidad de recuperar la experiencia estética como un ingrediente más de nuestra experiencia, apuntando a la posibilidad de experiencia compartida en una idea de “storytelling”. En ese sentido, mis historias tienen relación con la idea representación en general, con las artes escénicas, con la televisión; tienen también bastante de melodrama, de caracterización evidente, de maquillaje, de teatralidad al límite de la sobreactuación, y de todo que no pertenece al mundo de lo sofisticado e intelectual...

Como sujeto creador, nunca llego a desaparecer del todo como participante en esos contextos; a veces dejo a la vista elementos “obscenos” (que en teoría debieran aparecer “fuera de escena”), y otras veces me incluyo como personaje en un segundo plano, señalando que, después de todo, no se trata sino de un artificio, recordando que la realidad siempre es peor que lo que se representa. Igualmente, en mis imágenes siempre hay algo que se escapa a la vista, la narrativas trucadas también están truncadas en un punto determinado. Siempre hay algo que se vela, que nos obliga a revisarlas, que nos empuja un poco a escudriñar entre los detalles en busca de aquello que no encaja.

³¹⁸ MARTÍNEZ DEL CORRAL, Lorena: “Diálogos”, Catálogo de la exposición “CIRCUITOS’06”, Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía, Comunidad de Madrid, 2007, pp. 23-25.

Temas: Identidades, entornos, situaciones y defectos personales

La forma que, como individuos pertenecientes a una comunidad, tenemos de convivir con la realidad, junto con nuestras demandas de seguridad, identidad y felicidad procedentes de nuestra condición inmediata de seres vivientes, nos obliga a situarnos en el entorno inmediato, el que mejor creemos conocer, y a la vez el que mayores tensiones nos provoca.

Son los temas del ámbito privado los que configuran el espacio social de los individuos, y por eso no sólo me parece posible, sino también necesario que el proyecto apunte a una problemática disponible en la realidad, planteando una discontinuidad con apariencia de continuidad en lo cotidiano. Me interesa tratar temas que remitan a las relaciones interpersonales, pero desde un punto que, aparentemente hablando de lo íntimo, refleje algo de los trastornos provocados por las convenciones y los cambios de roles tradicionales.

Los temas en torno a la idea de rol y las cuestiones de identidad que implican un deseo de alteridad surgen directamente de la concepción de la realidad como artificio. El aburrimiento ante una realidad frecuentemente tediosa, o la inseguridad que determina gran cantidad de nuestros actos nos provoca el anhelo de alteridad, la adaptación a esa otredad, y esto, junto con la necesidad de actuar en una realidad que cada vez nos resulta más teatral, nos empuja hacia el disfraz, al sucedáneo del yo, a la representación de diferentes personalidades postizas que prometen camuflar nuestras propias deficiencias.

Según señala Chus Martínez Domínguez, “la fotografía de Maribel Castro se asoma a la frágil frontera que separa el ámbito público del privado, el lugar habitado del transitado. La artista esconde en sus imágenes mensajes referentes a crisis personales, a tensiones cotidianas, a esa “peligrosa normalidad” de la que habla la escritora Anxos Sumai y que normalmente maquilla el espacio privado. La artista emplea una cuidada escenografía construida por diferentes protagonistas, la mayoría mujeres en rituales cotidianos, en lugares comunes, acompañadas por objetos personales, útiles diarios, que actúan como referencias, como símbolos de un gran cuadro barroco, de un instante teatralizado”³¹⁹.

Trabajo sobre el modo de habitar un espacio común (no sólo físicamente) y de revelarlo desde miradas propias, centrándome sobre todo en el imaginario local, posibilitando mecanismos de identificación, fascinación o rechazo con el propósito de interrogar al “nosotros” que está en juego. Y a la vez, intento contar historias haciendo hincapié en lo comunicable más allá de las fronteras de lo local, tratando de definir los lugares donde tienen lugar los sueños y deseos, los acuerdos y desacuerdos que determinan de forma extraña y trivial nuestras vidas contemporáneas.

Chus Martínez Domínguez comenta: “Maribel Castro (A Coruña, 1981) dispone de la fotografía para contar historias. La ambigüedad creada en cada una de sus obras, protagoniza un particular equilibrio entre lo cotidiano y lo extraordinario, entre lo real y lo posible. Articula discursos con los que traspasar continuos frentes entre lo fugaz y lo eterno, entre lo vivo y lo inerte, entre lo violento y lo apacible. De este modo, ofrece múltiples lecturas alrededor de la mujer, siempre vinculada al espacio de lo íntimo y de lo particular, dimensión en la que gravita el concepto de lo potencial, de lo posible (...). La figura de la mujer vuelve a ser el

³¹⁹ MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Chus: Texto sobre la obra de Maribel Castro en FRAGUELA VALE, Raúl / POSE PORTO Héctor: *Caderno de Arte Interea I*, Deputación de A Coruña, 2008, p. 34.

tema central en el trabajo de Maribel Castro, siempre desde la condición de desconocida o de enigma; protagonista de escenarios amablemente convulsos, a veces incluso incómodos e impredecibles”³²⁰.

Siempre trato de hacer alguna revisión del estado de nuestro mundo privado y público, en permanente alteración, a través de imágenes que hagan referencia al mundo en que vivimos, con imágenes que sean una suerte de alegorías de la cotidianeidad en sus diversos y desconcertantes aspectos, y que provoquen la curiosidad del espectador. De esta manera podemos encontrar en lo familiar, en lo que de tan evidente a veces pasa desapercibido, la sugerencia de una problemática análoga a la preocupación intuitiva del espectador.

Como espectadores, al ver estas fotografías construidas tenemos expectativas de una continuidad con nuestras propias relaciones personales, con nuestro contexto particular real o posible, en un anhelo de cierta trascendencia, aun cuando lo presentado acaso no sea nada diferente a lo de siempre, aunque resulte ser una ilustración de la banalidad que paradójicamente parece velar la propia banalidad en la que nos hallamos integrados. El verdadero espacio interior de la obra es el proyectado, definido por aquello que como seres humanos nos define; nuestras inquietudes, miedos, pasiones...

Xosé Manuel Lens y Chus Martínez Domínguez hablan de “composiciones calculadas, artificiales, pero cargadas de un ambiente poético y crudo, de violencia y alegorías dramáticas. De esta manera comprendemos piezas como *Una habitación con vistas* (2004-2006), donde se hacía referencia quizá al ámbito de la prostitución, *Venus del espejo* (2005) a los prototipos de belleza de la historia del arte, o *Descanso Dominical (Después de Hopper)* (2005) a esa dimensión que junta lo real con la ficción. Esta última obra perfecciona una de sus principales características, la relación de lo fotográfico con la narración y con el discurso secuenciado, que encontramos en *Si estuviera en tu lugar* (2005), al lado de su particular modo de componer, donde junta aparentes irrealidades, mezcla diferentes tiempos y planos escenográficos, y aparece una imaginativa combinación de registros reales y de ficción”³²¹.

MODUS OPERANDI

El lenguaje fotográfico, entre la pintura y el cine.

En mi proyecto he optado por el lenguaje fotográfico, después de haber trabajado con otros medios como la pintura, el dibujo o la instalación. Este lenguaje es el que, desde mi punto de vista, vehicula de un modo más apropiado la conversación de lo virtual con lo real, y también el lenguaje que permite un juego más interesante e intrigante entre la verdad y la mentira, la presencia y la ausencia, lo verdadero y lo falso. La fotografía es un método altamente operativo para traducir la falacia de la representación de lo real, ya que actúa como una superficie fría de apariencia sorprendente de veracidad. La mirada del artista, mediante el

³²⁰ MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Chus: Fragmento del texto sobre la obra “Ofelia” de Maribel Castro en el catálogo de la exposición “Sobre o espazo infinito: A creación ao redor do mar”, Concellaría de Cultura, Concello de Coruña, 2008, p. 30.

³²¹ LENS, Xosé Manuel / MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Chus: Texto de la introducción al catálogo de la exposición “Marxes e Mapas”, (formato CD-ROM), Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2008, p. 34.

truco de la fotografía, se convierte en nuestra propia mirada, y el espectador, obligado a adoptar el papel de “mirón”, se vuelve cómplice en el acto de observar, involucrándose en un orden participativo tremendamente engañoso.

Mi práctica fotográfica está altamente influenciada por mi formación y vocación pictórica, En cierto sentido, entiendo la fotografía como un modo pictórico figurativo de primer orden, hiperrealista hasta el extremo, con la particularidad de que prácticamente la totalidad de la imagen es producida en un mismo momento. Además de incluir con frecuencia referencias a la historia de la pintura, también mis fotografías son imágenes creadas que toman elementos del proceso pictórico, tales como el cuidado en la composición, en la distribución de colores, en el diseño de las poses de los modelos, y en las relaciones entre éstos en el espacio de la representación. Entiendo cada fotografía como un cuadro, en tanto que objeto pictórico autónomo, en el que todo lo representado ha sido meticulosamente calculado y en el que en realidad no existe un “fuera de plano”.

Además, mi forma de utilizar la fotografía está condicionada por la mirada cinematográfica, operando en su doble sentido en cuanto a las estrategias de elaboración de secuencias: por una parte, trabajo con la fragmentación, con el recorte del detalle (creo imprescindible partir del fragmento que define un cuerpo total incierto, probablemente inexistente), y por otra, con el montaje, a modo de efecto de sutura visible (a base de dispositivos seriales, narrativos, frontales y escénicos, tratando también problemas relacionados con la captación del espacio y del tiempo), o invisible (articulando realidades independientes que coexisten discretamente). Intervengo en la elaboración de mis historias a la manera de un director de cine, configurando las escenografías, adaptando el guión de la historia a unos actores que escojo de manera específica para dar vida a los personajes imaginarios de mi cabeza, eligiendo los planos y enfoques, estructurando las secuencias, calibrando siempre la carga narrativa de éstas, condensando la narración en la mínima expresión unas veces, otras veces recreándola en matices que demoran la comprensión del sentido.

Con este *modus operandi* apelo directamente al sentido de construcción, de fabricación, de mecanismo perverso del mundo y su representación, apuntando además al propio dismantelamiento de estas estructuras y a una narratividad evocadora y posmoderna, consciente de su propio artificio. La fotografía, entonces, funciona como un lenguaje universalmente comprensible en su función ilustrativa de situaciones, y a la vez su transparencia total se muestra como imposible, dirigiendo la atención del espectador hacia la realidad que descansa más allá del tema mismo, centrándose en el interés de la imagen por la imagen como acto de fabricación.

Estética de lo verosímil

Hoy ya sólo podemos vivir en una realidad interpretada, convertida en el ámbito doméstico, dotada de sentido, humanizada, rehecha a nuestra imagen y semejanza. La estética de mi trabajo tiende a ser la estética de lo verosímil, y en ocasiones se solapa con lo que parece ser una descripción literal de la cotidianeidad. Lo que vemos en las escenas es una presencia humana y material concreta, y sin embargo lo que vemos es algo absolutamente desconocido; estamos ante el umbral del engaño. La hiperrealidad de mis fotos, si bien es cierto que por un lado, tiende a una idea de proximidad a la conciencia y a la experiencia del

espectador, por otro intenta mostrárnoslas como lo que son, como simulacros negociados que virtualmente sustituyen lo real.

Estéticamente, me atrae la teatralidad que define la vida cotidiana, pero que se sitúa al margen de lo bello, ampliando el protocolo de lo fotografiable. El mundo real es imperfecto, y por lo tanto sólo leemos como auténticas aquellas imágenes que conservan el ruido y la imprecisión de un acto fotográfico casual. Por eso, acabo siempre por incluir de manera naturalmente premeditada aquellos detalles anecdóticos que permitan retener el sonido de lo auténtico, intentando encontrar en lo trivial y en lo familiar (dos de las constantes de mi trabajo) la sugerencia de una problemática análoga a las preocupaciones intuitivas del sujeto.

La verosimilitud pretendida está además ligada a la idea de comunicación efectiva, y la estética de lo incompleto sirve para sugerir, dejar zonas abiertas para la propia acción creativa del espectador, determinante en la organización perceptiva y configuración de un sentido total en la imagen, experimentando la demanda de una reconstrucción.

Referencias artísticas

Mis referentes artísticos son múltiples y variados, y entre ellos se encuentran un gran número de los autores estudiados consecuentemente en esta tesis doctoral: Anna Gaskell, David Hilliard, Eileen Cowin, Holly Andres, Karen Knorr, Mitra Tabrizian, Theresa Hubbard y Alexander Birchler, Tracey Moffatt...

Desde los comienzos me ha influido el conocer trabajos de autores como Cindy Sherman, en su faceta de desenmascarar la cultura y los clichés de una época, o Txomin Badiola, con sus instalaciones de atmósfera teatral, sus referencias a la baja cultura, sus escenas congeladas y sus realidades intercambiables como provocación a la precariedad de nuestras convicciones en la actualidad.

Las frecuentes referencias a los cruces de ansiedades y problemas existenciales con la cultura de consumo y las referencias a la cultura popular remiten a tendencias artísticas existentes ejemplificadas por autores como Darren Sylvester, Sarah Hobbs, Erwin Olaf o Philip-Lorca DiCorcia.

Por otra parte, existe en mi trabajo una fascinación por estados simulados entre el sueño y la muerte, que conectan con algunos trabajos de Izima Kaoru, Mellanie Pullen o Sam Taylor Wood, y también un interés por lo doble y lo duplicado que establece vínculos con trabajos de autores como Kelli Connell, Anthony Goicolea, o Wendy McMurdo.

Además, mi proyecto se hace eco del gusto por lo cotidiano, lo anecdótico, y la importancia de los extras y los detalles de muchas fotografías de Marcos López; en la fotografía está la anécdota, porque encuentra en una imagen cotidiana y banal la perfecta pantalla de eso esencial que subyace y trasciende la escena: la identidad.

Pero especialmente distingo como inspiración fundamental a Jeff Wall, quien enfoca el problema de la representación occidental casi antropológicamente, asumiendo la fragmentación real de la sociedad bajo el condicionamiento de la mirada global, con múltiples e inteligentes referencias a la tradición clásica como

puente para explicar lo cotidiano. Y es que una tendencia evidente en mis trabajos es la de trabajar alrededor de remakes, casi siempre referentes a obras clásicas de la pintura, a la manera de otros artistas actuales como Tom Hunter, Nazif Topoçueglu o Marcos López.

Además de fotógrafos y artistas plásticos, no puedo evitar dejarme influenciar por otros autores (más o menos conocidos, más o menos importantes) de cine o de literatura, y de la propia historia de la pintura, a veces de una forma más explícita, otras de una forma más velada, y otras veces, como una mera excusa que tomo como punto de partida para llegar a algún otro sitio bien distinto.

Al respecto, Xosé Manuel Lens y Chus Martínez Domínguez escriben: “La producción creativa de Maribel Castro, que se centra principalmente en el ámbito de la fotografía, denota una particular forma de acercarse a la cultura de la imagen. Son muchos los referentes visuales que influyen en su particular forma de abordar la realidad, contaminando los trabajos de pasión, sentimentalismo y poesía, argumentos que existen previamente en los productos de nuestra cultura visual. (...) Maribel Castro emplea las fuentes como llaves, reabsorbiendo emblemas culturales, películas o textos que asimila e instala como prácticas en distintos lugares. La obsesión por la multiplicidad de realidades es resuelta mediante continuas escenas que habitualmente encajan en lo cotidiano. Una extensa galería de situaciones, de momentos íntimos, de ruinas reconocibles. Esta multiplicidad dimensional se convierte en método, en un procedimiento microcosmos que extiende su particular imaginaria visual, manipuladora de fetiches y poses que le confieren la nueva interpretación de la realidad, que le permiten la distancia lúdica, irónica, siempre mordaz, de lo aprendido”³²².

OBRA FOTOGRÁFICA

A continuación se expondrá en orden cronológico una selección comentada de algunas obras realizadas en los últimos años (en algunos casos, incluso realizadas con anterioridad al comienzo de esta investigación) que forman parte de este proyecto artístico anteriormente explicado, y que son presentadas en general por un breve texto titulado “De tripas corazón”.

Prólogo: “De tripas corazón”

La tarea de elaborar fotografías es para mí tan simple o tan compleja (y más bien esto último) como la de contar cosas, o lo que es más difícil, contar cosas que importen, y más difícil todavía, que estas cosas puedan llegar a ser inteligibles. Inteligibles para un espectador, y en último término, inteligibles también para mí, empleando el medio fotográfico como transcripción, como una traducción siempre incompleta y fragmentada de realidades y pensamientos ya de por sí confusos.

Se puede decir que escribir o hacer fotografías son patologías aceptadas socialmente. Y aunque sólo sea por

³²² LENS, Xosé Manuel / MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Chus: Texto de la introducción al catálogo de la exposición “Marxes e Mapas”, (formato CD-ROM), Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2008, p. 34.

ahorrar facturas de psicoanalistas, vale la pena hacerlo. De alguna manera, el ver determinados asuntos desde fuera nos proporciona una perspectiva que relativiza todos los estereotipos y las pasiones o traumas infundados, a la vez que nos hace analizar y cuestionar nuestros deseos y temores. En mi caso, a través de un proyecto de microhistorias, procuro hacer un poco "de tripas corazón", y convertir las pequeñas o grandes (e inevitables) insatisfacciones cotidianas en otras situaciones protagonizadas por personajes que son siempre y radicalmente otros, y hacer que estas situaciones en las que al final siempre hay gato encerrado, parezcan, sin embargo, normales, políticamente correctas, a veces perfectas.

Cuando se pasa por una situación de fuerte (o grave) carga sentimental y no se debe hacer caso a los sentimientos para poder seguir adelante, se dice que hacemos "de tripas corazón", como queriendo expresar que otras vísceras han de ocupar su lugar y suplir su función sin la carga añadida del sentimiento. Vísceras aparte, yo prefiero mantenerme al margen de lo escatológico y optar por lo que es siempre más aséptico: no sé si del todo conscientes, en mis relatos aparecen frecuentes acciones de limpieza, higiene personal, maquillaje, orden, reparación, tareas domésticas, que precisamente tienden a mantener esa apariencia de que todo sigue bajo control aunque sea en la superficie... La normalidad, el buen aspecto y la rutina se imponen como disciplina, como los últimos recursos para defender la supervivencia en un mundo que cada día resulta más desconocido y que constantemente amenaza nuestra voluntad de llevar una existencia apacible y normalizada.

A veces, hacer "de tripas corazón" resulta ser la última alternativa. Esto no siempre es fácil; más bien casi nunca. He desistido en el valiente pero ingenuo propósito de elaborar historias redondas, metafóricas, perfectamente articuladas que supusieran una deconstrucción positiva de los motivos o temas diversos en que se centra cada una de mis obras. Hoy prefiero, más que intentar resolver problemáticas, plantearlas, hacerlas semi-visibles por momentos. Pero siempre acabo defraudando las expectativas de completitud o sentido.

Me encuentro con que, a pesar de poder escribir y elaborar imágenes, debo enfrentarme al hecho de que soy mucho mejor lectora y observadora de imágenes, y en estas ocupaciones me doy cuenta de que entre tantos relatos que nos asaltan, que nos seducen y que nos manipulan constantemente, tal vez es preciso pensar otros modos de contar. A veces podemos preguntarnos si es posible narrar una historia a través de diferentes imágenes que no necesariamente tienen una relación causa-efecto, de imágenes no consecuentes ni en una temporalidad lineal. Pero a veces también nos podemos preguntar: ¿Y si, después de todo, tampoco se trata de una historia, sino de un significado simbólico, difícil de definir y de precisar?

Y este significado concreto se escamotea, se camufla o se esconde entre las que parecen ser unas cuantas historias puntuales, concretas y similares a las nuestras.

Obras

"S/T (Domingo)"



Maribel Castro: "S/T (Domingo)", de la serie "Las torturas voluntarias (Amor a quemarropa)" (2003)

En **"S/T (Domingo)"** (perteneciente a una serie llamada "Las torturas voluntarias: Amor a quemarropa") se escenifica una escena de alcoba en una mañana de un domingo cualquiera, protagonizado por una joven pareja que parece incluir en su rutina amorosa prácticas sadomasoquistas que deducimos a partir de la huella de quemaduras de cigarrillos en el camisón. Paradójicamente, estas marcas de cigarrillos escriben la frase "Te amo" (el mismo texto que acompaña a la imagen), lo cual (junto con la amable descripción de ese desayuno llevado en bandeja a la cama) elimina supuestamente cualquier connotación estereotipada relativa a los roles sadomasoquistas, sugiriéndonos la existencia de un trato relajado, respetuoso, algo cursi incluso, políticamente correcto, casi del todo inofensivo.

"This is not..."



**this is not her cleaning
their bathroom but wishing
she could clean hers
someday.**



**this is not her thinking
there's still something
else she just can't
remember about last night.**

Maribel Castro: Fotografías de la obra "This is not..." (2003)

La serie **"This is not..."** supone, como el mismo título sugiere, la propia negación de los (micro)relatos que la componen. Se trata de siete fotografías de un retrete (blanco, aséptico, ideal casi platónico en su cualidad de baño) sobre el que se colocan siempre una fotografía de ese mismo retrete, alrededor del cual se escenifican diferentes acciones de una misma persona. Estas pequeñas meta-historias se congelan en una escena única, y cada una de ellas encierra un pequeño o gran conflicto que nunca acabamos de adivinar: la misma joven aparece, en una extraña atmósfera de indiferencia, sin referencia escatológica alguna ni elementos demasiado perturbadores, escribiendo en su diario, vomitando, limpiando, pensando, llorando... Pero lo hay no es nada de eso realmente, sino poses determinadas para la cámara; el personaje existe siempre en una dirección oblicua al espacio en el que parece intervenir.

Bajo cada una de las fotografías, escrita en la pared, encontramos una frase que narra algo de la escena simulada, pero más que ilustrando lo que en ella acontezca, lo que hace es precisamente desmentir la falsa realidad representada. Cada frase, a la manera de Magritte cuando expone que "esto no es un una pipa", comienza justamente por una negación, "This is not...", ya desde el principio desengañándonos respecto a lo que la imagen de la imagen muestra e incrementando la distancia, el abismo que separa lo que parece haber de lo que realmente hay.

"S/T (...)"



Maribel Castro: **"S/T (...)"** (2004)

La misteriosa relación madre-hija de los personajes de **"S/T (...)"** se distribuye en tres viñetas que no han de ser entendidas como secuencia, sino en el sentido de su simultaneidad. Se trata de una tríptico con algo de fotograma de cine mudo.

En la primera imagen aparece una joven sentada, melancólica y lánguida en una mesa de un café, mientras su acompañante, cuya taza está todavía sobre la mesa, parece que acaba de marchar... Una segunda imagen,

un texto en forma de cartela de cine mudo, sugiere algo del conflicto entre la relación difícil entre la joven (el cartel parece remitir a la supuesta película a la que pertenecería también el fotograma anterior) y alguien más que intuimos ya en la tercera fotografía, una fotografía de lo que estaría “fuera de la película”. En la tercera imagen, la protagonista de la película sugerida en la primera imagen, ahora en un contexto doméstico “real”, está apoyada en el regazo de su madre: las dos están en una actitud aparentemente relajada viendo la televisión en el salón, acaso viendo desde fuera su misma relación (vemos como, aunque caracterizadas de modo diferente, la protagonista de la película y una de las personas de la tercera imagen coinciden).

Se produce así un inquietante juego de ficción dentro de la ficción (no olvidemos que lo que acontece en la tercera escena es un constructo tan artificial como lo que se escenifica en la primera imagen). La imagen del texto, cuya forma lo identifica con la primera imagen mientras su contenido lo remite fácilmente a la tercera, sirve como factor de cohesión entre ambas, y a la vez, abre un abismo entre estas dos realidades, sugiriendo un amplio campo de especulaciones entre la propia relación especular de las imágenes.

“Una habitación con vistas”



Maribel Castro: “Una habitación con vistas” (2004)

“Una habitación con vistas” es el lugar con el que sueñan las protagonistas de estas fotografías. El espacio es una especie de no-lugar, un recinto abandonado, ruinoso, pintarrajeado, un escenario suburbial de acción-

pasión, donde estos personajes habitan de una manera oblicua, sin acabar de pertenecer del todo a ese contexto marginal. Tal vez sean prostitutas, pero también pertenecen a otro mundo, existen en una realidad paralela en la que sus tacones no se estropean entre los escombros sobre los que más que caminar, levitan. Y es que los personajes ya no son los que son, sino los que desearían ser, los que piensan que es mejor ser. Acaso estos personajes lánguidos y distantes no sean sino las proyecciones imaginadas de los personajes reales que habitarían este escenario.

Claramente este espacio no es real, sino una escenografía fantástica e imaginaria en la que los personajes se hallan atrapados en sus propios mundos separados, donde las personas son una especie de “seres-nómadas”: están siempre más allá de sí mismos, siempre cercanos a la noción de pose, a modo de las poses sofisticadas de ciertas revistas de moda, pero desplegándose a través de sus hábitos, a la vez distendidos y condensados en un espacio subjetivo, un teatro panorámico de sí mismo. Y en el medio de este abismo entre realidades, en un momento perfecto, una de ellas contempla las vistas a través de la ventana...

“Descanso dominical (después de Hopper)”

En “**Descanso dominical (después de Hopper)**” se trata el tema de las circunstancias personales y su publicidad, y la forma que tenemos de (re)conocerlas, a través de la paradoja del aislamiento en un espacio visible. En esta obra propongo una reorganización de relaciones humanas, una renegociación de determinadas funciones en el paisaje o espacios urbanos públicos, imaginando nuevos territorios para vivir, y también nuevas maneras de habitar estos espacios.

La estética general de este relato está en deuda con las pinturas misteriosas y silenciosas de Edward Hopper, con su luz solar de media tarde y los colores transformados por ésta, con las situaciones individuales fragmentarias y difíciles de determinar relacionadas con espacios públicos, con espacios de tránsito. Y, al igual que en los cuadros de Hopper, como espectadores nos sentimos en la posición de un *voyeur* entrometido en la intimidad extraña de la eterna mujer solitaria.

Ésta es la historia de un viaje en tren de vuelta a casa: no sabemos de dónde llega la protagonista de esta historia, ni cómo le ha ido en el viaje. Donde nosotros tan sólo vemos una estación desolada, ella ve su espacio doméstico. Este personaje tiene que habitar (o ha elegido habitar) ese espacio en principio tan poco adecuado para utilizar como refugio íntimo, y resuelve metafóricamente esta incomodidad convirtiéndolo en hogar a través de gestos, objetos y posiciones ligados a la idea que todos tenemos de hogar. Deshacer la maleta, colgar la ropa en el armario (o, en este caso, donde sea), colocar un portarretratos con la fotografía de alguien que no podemos tener a nuestro lado, recostarse en una almohada para leer un libro a la luz de una lámpara de mesa, y tomar el café en nuestra taza preferida, son cosas que nos ayudan a definir nuestro espacio. Y eso lo que precisamente realiza la mujer de la historia. Este desenlace un tanto surrealista es, sin embargo, tranquilo, discreto, con una apariencia de normalidad próxima a nuestra conciencia.



Maribel Castro: "Descanso Dominical (después de Hopper)" (2005)

Mentalmente, comparamos su situación con la de los moradores de este tipo de lugares, y nos encontramos con que en realidad son tipos marginales y con que su situación es inmensamente más dramática que la que la historia (re)presenta. Encontramos, por tanto, un desequilibrio, algo que no encaja, un escena ficticia que se solapa con un escenario real: tal vez la historia no sea sino una sublimación de una situación real conflictiva, y que la chica no sea ella misma, sino una persona que se imagina que es, quien piensa que es mejor ser... Lo que vemos es tal vez una ilusión de la posibilidad (que no probabilidad) de vivir todavía en lo políticamente correcto, un artificio, una pose para la cámara, un abismo entre lo que en la imagen aparece y la realidad a la que remite, un espacio que mentalmente debemos cubrir.

“Venus del espejo”



Maribel Castro: “Venus del espejo” (2005)

Este fotorrelato condensado en una sola imagen se desarrolla en una habitación, en un escenario doméstico, pensando en la casa como lugar paradigmático de lo privado y casi siempre de lo íntimo, y como lugar donde apuntan todos nuestros temores y amenazas. La imagen muestra una realidad que se estructura con las condiciones propias de su propia subjetividad. En este caso, una situación aparece doblada por su representación en un espejo, planteando dos escenas simultáneas correspondientes a dos niveles de realidad.

La protagonista de esta historia es una venus enamorada en el espejo, espejo que no da la versión especular de la realidad, sino la especulación acerca de la realidad del personaje, de la versión imaginada, proyectada. Esta venus de andar por casa (un “remake” de la famosa “Venus del espejo” de Velázquez) mantiene una conversación ficticia con otra persona quizá ausente, que aparece sólo como fantasmagoría, asomado tras la ventana (ventana del cuadro) reflejada en el espejo.

En otro plano de realidad, la misma mujer mantiene una conversación con un muñeco sospechosamente vestido como el chico de la ventana, un muñeco que le da la réplica siempre que la propia venus siga haciendo de ventrílocuo (al muñeco de ventrílocuo se le dan palabras que nunca le son propias). Tal vez ella acabe por mantener una conversación tan sólo con ella misma, mientras finge que este muñeco es aquél a quien echa en falta, ese interlocutor, ese cómplice/confidente probablemente inexistente.

“Si estuviera en tu lugar”



Maribel Castro: “Si estuviera en tu lugar” (2005)

Podríamos decir que mirar las obsesiones de alguien es conocer un poco mejor las nuestras. Contarse un secreto a uno mismo es una manera de admitir algo, y el tener una vida interior ya implica llevar una (al menos) doble vida. Todos tenemos secretos, todos tenemos una doble personalidad, cuando no triple, cuádruple... siempre múltiple, y que siempre tratamos de articular en un ensamblaje más o menos coherente. La protagonista de esta historia está inmersa en una auto-contemplación de su propio “yo” que nunca aparece igual (idéntico) a sí misma, sino que se despliega en diferentes actitudes que se confunden entre espejos y reflejos.

De una manera un tanto metalingüística, se cuenta una especie de historia sobre alguien que está contando una historia sobre alguien que está contando otra historia... En la escena se solapan varios niveles de realidad/ de representación en la que se articulan elementos en escena y fuera de escena: la primera historia, la de la protagonista y sus alter ego, la del escenario previo a esa historia (la peluquería donde la acción se desarrolla y despliega), y un tercer nivel más allá de este escenario, tan sólo visible a través de su reflejo en el espejo: el nivel de realización de la construcción que es la imagen entera. Este nivel se deja ver a través de la persona que está fotografiando lo que podemos ver, situada en un tercer plano que se confunde con los otros en una relación nunca sencilla de fondo-figura, en un juego sofisticado de representación con algo de “meninas”... Con una secuencialidad extraña, se nos presenta una escena que nunca podemos encerrar en una narrativa completa.

Aquí vuelvo a tratar el tema de las relaciones o situaciones de intimidad, relaciones de soledad en espacios públicos, en espacios en principio nada buenos para una interiorización personal, como esta barbería de barrio, sencilla y prosaica, casi cutre, un espacio continuo donde se fragmenta lo relatado, donde la experiencia del relato se hace discontinua. **“Si estuviera en tu lugar”** es un título paradójico, es lo que parece decir la protagonista de la historia a su otra “yo”, presuponiéndola distinta, aconsejándose a si misma, corrigiéndose, desplazándose... Al final, esta narrativa enigmática supone una alegoría de la alienación posmoderna, de las pequeñas neurosis cotidianas, a caballo entre la fantasía y el trauma, entre la paranoia y la normalidad.

“Un día de San Valentín en Estocolmo”

Este díptico fotográfico, según analizan Xosé Manuel Lens y Chus Martínez, “resume de un modo coherente la realidad habitual, doméstica, preñada de fisuras invisibles, hendiduras que existen adheridas a la realidad, a modo de fracturas que el espectador sufre pero imprime y erosiona. La serie de fotografías **“Un día de San Valentín en Estocolmo”**, realizadas específicamente para esta exposición, retratan la aparente normalidad, la metáfora de artificio en el que se convierte lo real. Una pareja celebrando un aniversario, una coincidencia dual en la alegría, pero que esconde una tramoya reconstruida de pasadas luchas, de discusiones, vertidas en vestigios, en unos objetos de menaje que se vuelven a construir, después de una batalla perdida”³²³.

Esta pieza aborda el tema de la violencia de una manera velada y sutil (prefiero siempre mantenerme en los territorios “amables” de lo políticamente correcto). Es una pequeña historia de violencia inscrita en una cultura de la disculpa infinita, en las micropolíticas de la violencia cotidiana. Se trata de una escena de una pareja comiendo en su casa, en actitud que puede parecer cariñosa. Una pareja con la que en principio no nos importa identificarnos, son jóvenes, heterosexuales, de buen aspecto, que viven en una casa amueblada en Ikea, una pareja perfecta, estereotipada e idéntica a cualquiera que podríamos ver en una teleserie o anuncio comercial. Pero ésta es también la historia del síndrome de Estocolmo que sufre el personaje femenino en relación a una pareja que le hace la vida imposible sin que nunca sepamos exactamente cómo. Ella (que lleva tatuado un nudo marinero en el brazo como metáfora de su situación) asume su particular relación con él como parte de su historia de amor (nunca podemos saber cómo son los tratos que cada pareja tiene, cada relación es un mundo, y nunca es fácil juzgar quién es el bueno o el malo, nunca sabemos quién es la víctima ni hasta qué punto, puede ser que cada uno de ellos dependa del otro, y a la vez están juntos libre y voluntariamente; acaso ambos estén realizando ejercicios de poder horizontales...).

Me interesa reflexionar acerca de ciertas tácticas de supervivencia en los personajes, cuestionando el carácter mismo de la violencia y de la culpabilidad, en función de un modelo social legitimador (o no sancionador) de ciertos comportamientos. Esta pareja está comiendo, y nada parece extraño, hasta que nos damos cuenta de que los platos que están usando están rotos y recompuestos después; podemos ver las fisuras de los cortes. Lo que no podemos ver es cómo se han roto esos platos, en qué ocasión, durante qué pelea o discusión desesperada... El caso es que alguien ha recogido los trozos y los ha vuelto a pegar, y esta vajilla se sigue usando, como siempre, también en el día de San Valentín.

³²³ LENS, Xosé Manuel / MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Chus (comisarios y editores): Catálogo de la exposición “Fisuras no Cotián”, Casa da Parra, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2006, p. 18.



Maribel Castro: "Un día de San Valentín en Estocolmo" (2006)

En la historia hay un conflicto, el conflicto entre lo que admitimos (o rechazamos) racionalmente, y lo que sentimos en la situación concreta: puede que haya factores emocionales que dificultan el análisis de los hechos, y esto, como les pasa a estos personajes que en realidad nunca han existido, nos pasa también a cada uno de nosotros. Este relato visual sería una especie de excepción que confirma la regla, una posibilidad romántica de afrontar un problema real, una encubierta denuncia de la violencia, una sutil apología de ésta también; en cualquier caso una simulación, un dispositivo ficticio que nos permite revisar nuestros propios conflictos o deseos.

“Los amantes perfectos (después de Pigmalión)”



Maribel Castro: “Los amantes perfectos (después de Pigmalión) I” (2006)

“Los amantes perfectos (después de Pigmalión)” es una historia de amor, de amor o algo así, concentrada en un fotograma: un triángulo amoroso formado por un hombre, una mujer, y la versión imaginaria de ésta proyectada por él, su reflejo imposible. Encontramos dos niveles de realidad y de representación: el primero es el de la habitación donde la escena se desarrolla, y el segundo, más extraño y ambiguo, es el del espejo (o el del espacio de ese cuadro dentro del cuadro que es en realidad ese espejo).

En la imagen hay estratos de apariencia, referencias a la realidad virtual. El carácter meta-ficcional de la imagen, esta imagen del cuadro dentro de la otra imagen, plantea un diálogo entre ambas, lo que nos hace replantearnos si en realidad son igualmente virtuales, si nunca han existido como tales, si es todo representación, o mejor aún, si no se representa nada y es todo simulacro. En la historia, intuimos que el personaje masculino no está tan enamorado de la chica apoyada en el marco de la puerta como de la “idea de ella”, de “su” idea de ella, de su propia proyección en un otro plano del cuadro/ plano del espejo. La historia de Pigmalión es también la historia de una falta, y de una especie de amor platónico que crece precisamente por la ausencia. Y es que el “Pigmalión” de este relato visual percibe una presencia

desconocida (esta “Galatea” de andar por casa, cuya pose vagamente recuerda a alguna estatua clásica indeterminada), diferente a lo que hay (a la otra chica apoyada en la puerta), muy poco distinta a una *ausencia*.

La fantasía, el deseo del protagonista de mi historia hace que de repente aparezca ese fantasma en el espejo, hace que la obra de arte aparezca en ese espacio del cuadro: surge la metáfora del artista creador cuyo motor fundamental es el deseo, el artista que no crea imitando, sino que crea una otra realidad en la que proyecta su propio deseo, deseo que no llega a alcanzar nunca.

En esta escena aparece algo de las estrategias del amor, que son también *estrategias de poder*. Según Foucault, el poder construye representaciones, y por tanto, produce identidad, nos sujeta, produce sujetos idénticos a sí mismos, nos ata a nuestras representaciones y estereotipos, pretende que estemos apegados a nuestras representaciones del deseo. En esta domesticidad aparece no sólo el mito, sino también el llamado “efecto Pigmalión”. Este efecto hace referencia a la influencia de las expectativas de alguien en relación a otro, que acaba por responder positiva o negativamente a estas expectativas, en este caso en forma del hombre que quiere convertir a la mujer en su ideal de perfección.

Vuelvo así a las relaciones de oposición entre el sujeto masculino original y el objeto femenino seductor. La construcción de la mujer a imagen y semejanza del deseo del hombre (ideal, dócil, silenciosa, clásicamente bella, con algo de sueño erótico estilizado) se da en un otro espacio de representación. Y de esto, al final, es de lo que parece hablarnos la escena: de una representación de cómo (nos) representamos.

“Limpieza sin huella”

Walter Benjamin dijo una vez que “habitar significa dejar huellas”. En efecto, se dice que habitamos un lugar, nuestro hogar, cuando dejamos rastro: Huellas de los dedos en los cristales de las ventanas, de la cabeza en la almohada, de pelos en el cepillo, de pisadas en la alfombra. Huellas de café en el platillo, de pintalabios en el cuello de una camisa, de perfume por el pasillo. Habitamos la casa cuando la hacemos nuestra, cuando la contaminamos con nuestra esencia, cuando en ella sufrimos, cuando en ella somos también felices o algo así, cuando nos dejamos la piel en los rincones...

La protagonista de esta escena aparece enfrascada en la tarea cotidiana de fregar los platos. Realiza la limpieza diligentemente, en principio sin nada en su actitud que nos haga sospechar especialmente. De hecho, esta escena es análoga a la que podría tener lugar después del almuerzo en la cocina de cada uno de nosotros. O tal vez no. En un segundo vistazo, a modo de zoom, observamos una segunda escena; una historia aparece indirectamente, reflejada en un espejo inusual: la brillante, niquelada superficie de una olla. Recién fregada, sobre el fregadero, esta pieza de menaje del hogar se revela a sí misma como un objeto acusador que hace visible una circunstancia difícil de determinar (y que acaso debiera permanecer oculta).

Aunque no podemos observar la escena con la claridad de lo que aparece en un primer plano, podemos, sin embargo, distinguir un cuchillo, un acto violento, inesperado, torcido. ¿Un crimen? No podríamos asegurarlo. Si se trata de un crimen, no conocemos las causas: tal vez un crimen pasional, tal vez una cierta violencia de género, tal vez venganza, tal vez los celos. Tampoco, insertos en la temporalidad narrativa particular de las

fotografías, podemos categorizar sin dudar el orden de los hechos (no sabemos si ella se está mentalizando para llevar a cabo ese su peor deseo, o si por el contrario lo está recordando a modo de “flash back”), ni los niveles de realidad de ambas situaciones (si ese acto de violencia es o ha sido real, si es una proyección del deseo, de su imaginación, si es una premonición...).



Maribel Castro: “Limpieza sin huella” (2007)

En cualquier caso, leemos un conflicto innegable a pesar de que la escena parezca tranquila, serena, casi inofensiva. Todo en ella, en la acción prosaica de lavar los platos, nos hace pensar que todo está bajo control, bajo el control de la higiene, la limpieza y el orden. Al limpiar, se borran las huellas. En cierto modo, esta mujer habita en su hogar precisamente tratando de eliminar rastros, llevando a cabo esta **“Limpieza sin huella”**. Un crimen perfecto nunca debiera dejar huellas. Por otra parte, esta limpieza a fondo y esta

organización rutinaria significan todos aquellos problemas que todavía no han podido con ella. Trabaja activamente esa limpieza como disciplina. Quizá si su cocina no estuviera tan en orden, si ella descuidara su limpieza, su ánimo y su compostura se vendrían irremediablemente abajo. Quizá esa sea la única parcela que todavía es capaz de controlar.

“Lapsus”

A veces el suicidio puede ser una forma perfecta de enfrentarse a la muerte, ya que con él podemos elegir el momento y la manera de morir. Históricamente, ha existido una fascinación de los artistas por la muerte mediante el suicidio, en relación a una voluntad de dotar de significado a la autodestrucción del cuerpo. Si nuestra propia vida es el único proyecto real que verdaderamente desarrollamos, no debiera resultar tan extraño que queramos darle un final perfecto, decidiendo en la medida de lo posible. El querer controlar el final puede ser incluso algo lógico.

La fotografía **“Lapsus”** ha sido realizada con un sentido compositivo cuidadosamente planificado, con una escenografía dominada por los juegos visuales, las miradas, los ecos y las repeticiones, la cita y la referencia. La escena es una paráfrasis que reproduce la composición de una pintura emblemática del género histórico de la modernidad, el *“La muerte de Marat”* (1873), de Jacques-Louis David. Pero en esta fotografía la solemnidad original ha sido sustituida por un aire de cotidianeidad simulada; su luz cálida y tenue y su fondo oscuro, tenebrista, se han cambiado por la luminosidad diáfana y blanca de un cuarto de baño actual, en una transliteración evidente. La protagonista de la escena, en lugar del héroe revolucionario, es una joven anónima que más bien puede parecer una anti-heroína acaso haya batida en la batalla con la vida cotidiana. Todo parece apuntar hacia la idea de suicidio: la copa de licor mezclada con unas pastillas indeterminadas, la cuchilla que ella aún sostiene en la mano ya desmayada; tal vez no haya resistido esa tentación mientras se rasuraba las piernas...

A la evidente referencia de la composición se le ha añadido un objeto particular (recurrente en mi obra): un pequeño espejo auxiliar de baño como elemento disruptivo que rompe la supuesta armonía de la imagen. Este espejo, refleja una parte de un trípode, por extensión indicando la presencia de una cámara, y por tanto, señala la cuestión del artificio descarado de la misma (desvelando así la noción de pose, de constructo). Supone un agujero, una ventana a lo que debería estar escondido, fuera de escena, a lo que forma parte de *“la parte de atrás de la imagen”*. Y quizá esto nos haga preguntarnos precisamente acerca de la calidad de ficción de la escena.

Esta escena deliberadamente estilizada, en la que no aparece el menor detalle desestructurante (ni una gota de sangre, ni un corte), puede tal vez dirigirnos, por un momento, a cómo sería la escena real si en efecto fuese real. Siempre me ha interesado el poder de la ficción como puente, como dispositivo que nos activa, llevándonos a otro tipo de situaciones posibles en la realidad, a re-pensar estas situaciones a las que la imagen hace referencia. El horror está en nuestra cabeza_ nuestra imaginación es siempre mucho más perversa, y es quien mejor puede reproducir cualquier detalle escabroso, siempre lo peor.



Maribel Castro: "Lapsus" (2007)

“Bodas de plata”

Frente a esta instalación de fotografías, tenemos una ligera sensación de haber entrado en un espacio doméstico privado y anónimo. Nos encontramos de cara a la pared, pero no una pared cualquiera, sino una pared que pertenece a “alguien”, donde cuelgan 25 fotografías, 25 instantes de una historia que dura 25 años, 25 retales de vida, tan parecidos a los que cualquiera de nosotros guardamos en nuestras casas, en nuestros álbumes.

Este mosaico de fotografías podría, a primera vista, formar parte de cualquier saloncito, que siempre suele estar decorado con instantáneas de los momentos inolvidables. En este caso, de algunos de los mejores momentos de una pareja (aparentemente) tan bien avenida. Las fotos son similares a las de cualquier pareja corriente, tomadas en diferentes lugares a lo largo de los años (25 años de matrimonio); vemos imágenes de boda, de años de juventud, de hijos, que también van creciendo, de viajes en vacaciones, de madurez. Lo extraño es que siempre falta el mismo trozo: el de un hombre que ha sido arrancado de las felices estampas. Cada una de las fotos se ha vuelto a enmarcar y a colgar en la misma pared, perfecta, como si nada... Ella obvia toda esa historia (¿de amor?) con ese mismo hombre que (des)aparece en todas esas fotografías.



Maribel Castro: “Bodas de Plata” (detalles de la instalación) (2007)

Sin embargo, la mujer protagonista muestra toda su colección junto con otra fotografía, situada en el centro, más grande y reciente que todas las demás. En esta última imagen, ella vuelve a aparecer, feliz y renovada, junto a una pareja: un hombre que sí tiene rostro. ¿Su amor verdadero? Las cosas hubieran podido ser

diferentes. Podría haber sido el amor de su vida. Y es que para ella, es el amor de su vida. Por eso, lo otro, “el otro”, no existe, y ella celebra sus **“Bodas de plata”** brindando con él. Tal vez ella piense: “ojalá él hubiera estado en todas y cada una de las otras fotografías”.

Puede que ésta sea la historia de esa mujer, amante y amada. O puede que no, acaso sea todo un montaje ficticio, una estrategia del relato que se vale de los usos de las fotografías, de convencionales e insípidas instantáneas “reales”, manipuladas y editadas para llegar a un lugar muy distinto, a una ficción más extraña que se extiende cuando traspasamos el portal narrativo.

“Ofelia”



Maribel Castro: “Ofelia” (fotografía perteneciente a la instalación) (2008)

“Ofelia” es un remake de la misma Ofelia, la Ofelia de Shakespeare, la Ofelia de los prerrafaelitas, la Ofelia que ha vuelto siempre a través de las imágenes hasta hoy. Esta Ofelia es, como siempre, una Ofelia trágica que protagoniza un relato esta vez no del todo preciso, dispuesto a través de unas claves, de una escena final y de un álbum de imágenes inmediatamente anteriores al desenlace.

La historia presentada puede ser también la suma de todos los malentendidos a los que da ocasión; lo que vemos es un relato que no sabemos si se corresponde con lo que hay. De alguna manera, sabemos que lo importante está siempre fuera de escena, en “la parte detrás de la imagen”. A partir de las imágenes de la instalación, se abre toda una especulación: podemos tratar de adivinar la relación de esta “Ofelia” con su

fotógrafo, tratar de adivinar las causas o circunstancias de la escena final, tratar de establecer una relación coherente entre unas instantáneas desenfadadas y espontáneas de una mujer, cuidadosamente colocadas en un álbum, y su presencia en una imagen-cuadro principal, protagonizada por la misma persona. Un asesinato, un accidente, un suicidio...Pero también podría no ser nada de lo anterior. No podríamos tampoco asegurar ninguna de estas macabras interpretaciones, porque en el fondo algo nos hace pensar en un montaje, en un simulacro con un aire de cotidianeidad fingida.

Tal vez la escena sea demasiado estética para ser verdad. Hay algo en ella demasiado concreto, pero también demasiado abstracto, una disposición inquietante, pero también una ausencia total de pruebas concluyentes. Tal vez no haga falta mostrar ninguna señal violenta, ningún detalle desagradable. Tenemos la expectativa de distinguir algo de sangre, pero sin embargo el color rojo se reparte en otros elementos, a modo de transliteración. En cierto modo, hay una sutil perversión en una imagen que ha sido deliberadamente estilizada; hay algo de un “asesinato considerado como una de las bellas artes” que casi puede hacernos disculpar el tema de la obra.

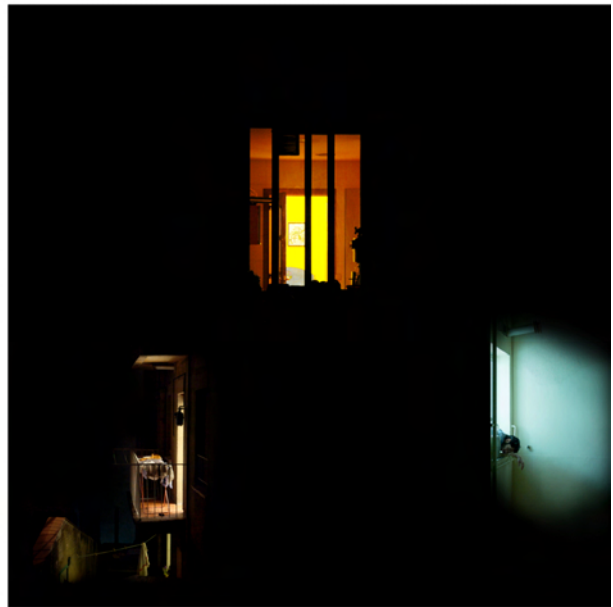
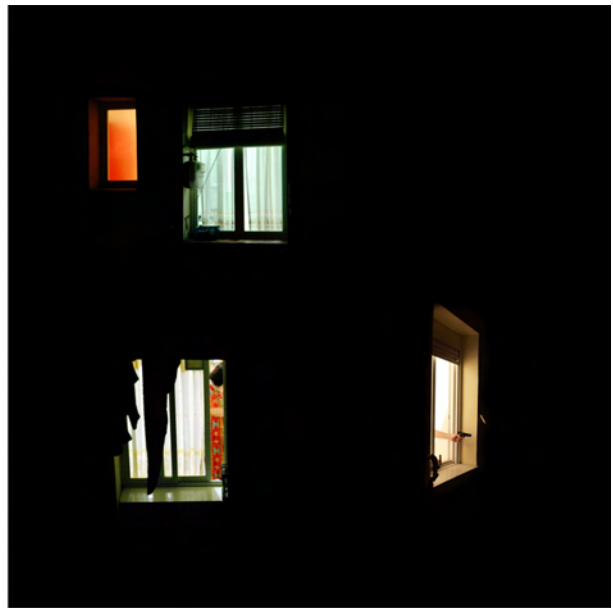
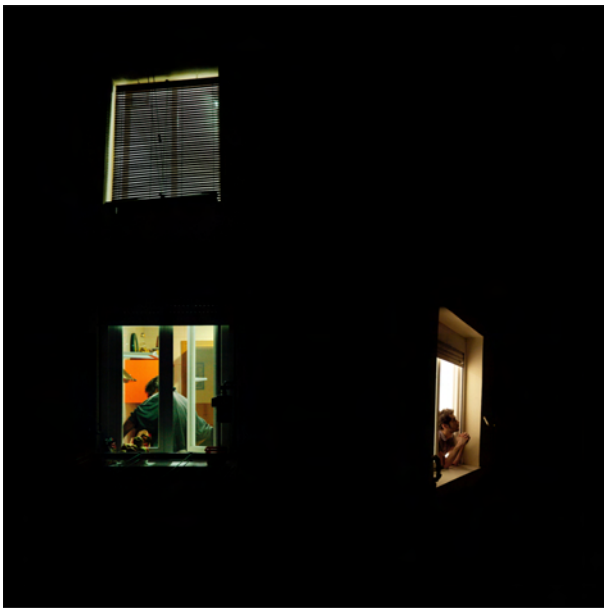
El lenguaje fotográfico empleado, y el formato familiar y objetual del álbum nos hacen pensar en nuestras relaciones con las imágenes, concretamente con las fotografías y los usos que les adjudicamos, la temporalidad que implican, su (im)posible valor como documento, y su discutible vinculación con lo real.

Además, en la imagen nos encontramos con una inevitable sensación de “algo visto”, de “délà-vu”: el remake trabaja desde el interior del icono, transformándolo. Apela a nuestra memoria colectiva, activándola en la lectura de una imagen en la que se superponen capas de significado, con elementos de nuestra cultura infiltrados en una historia particular. A veces resulta difícil decidir dónde termina lo universal y dónde empieza lo particular.



Maribel Castro: Detalles de la instalación de “Ofelia”

“Noctámbulos”



Maribel Castro: “Noctámbulos” (2008)

Se dice que a través de una ventana podemos ver pasar la vida. Mirando por la ventana nos convertimos en espectadores de vidas ajenas, sin que podamos intervenir en estas vidas construidas a base de fragmentos y de sentimientos proyectados. La ventana, como abertura metafórica y simbólica despierta nuestra curiosidad acerca de lo que ocurre al otro lado. Somos curiosos, indiscretos por naturaleza. Tendemos a asomarnos a las vidas de los otros, y es que a través de éstas, vivimos también la nuestra propia.

La forma rectangular de la ventana nos remite a la historia de la Pintura, a la forma del cuadro. A través de los cuadros también hemos conocido el mundo, nos hemos asomado a paisajes imposibles y a historias fascinantes e insólitas. Hoy en día las ventanas y los cuadros son muy diversos y multiformes; contamos con

la televisión, el cine, Internet, etc. Sin embargo, seguimos sin poder resistirnos a la tentación del fisgar de toda la vida, de escudriñar, de espiar al otro, al vecino, al extraño, al radicalmente otro... Mirando por las ventanas nos movemos en el terreno vago de la especulación y de la proyección de lo que más nos conviene a partir de pistas e indicios. Nuestra imaginación es portentosa, fantástica, retorcida a veces. En general, no nos importa mucho el que la escena observada sea más o menos interesante: ya nos encargamos nosotros de encuadrarla en un relato apasionante. Todo es potencialmente objeto de sospecha, de intriga, y al final siempre logramos ver aquello que logramos ver.

La fotografía nos permite observar desde detrás de la cámara, que nos sirve como una especie de escudo, de máscara. Podemos aprovechar el *zoom* para acercar el detalle, podemos congelar el tiempo, deteniendo el momento preciso que más tarde podremos analizar detenidamente. La fotografía, en efecto, prolonga e intensifica nuestra mirada hacia aquello que encierra el marco de la ventana. Además, la fotografía opera con el *deseo* en la distancia, en la frontera que supone esa ventana, una frontera hacia lo que nos está restringido, porque es *privado*. En esta serie de cuatro fotografías, los noctámbulos tienen algún tipo de relación con la soledad. Son personajes que (con)viven en una especie de colmena, físicamente cerca nos de otros, y a la vez tan remotamente lejanos, solos.

“Las Durmientes”



Maribel Castro: “Las Durmientes” (2009)

El título de la imagen procede de una pintura de Courbet titulada “Le Sommeil” (1866), conocida como “Las Durmientes”, en la que también dos muchachas aparecen durmiendo en una cama, en un cuarto con un fondo azul, con algunos objetos y flores de significado alegórico. Sin embargo, el carácter erótico de esta pintura se neutraliza en la presente fotografía, donde las protagonistas aparecen vestidas y separadas, y en la que no resulta tan fácil de determinar el tipo de relación que mantienen. En la imagen, dos jóvenes aparentemente iguales parecen dormir en una misma habitación. En un estado ambiguo entre el sueño y la muerte, las modelos posan inertes, formando parte de una naturaleza muerta con reminiscencias de alguna pintura de Van Gogh. No podemos asegurar si los personajes duermen, si una de ellas está muerta, si la otra finge dormir, si son gemelas, si alguna de ellas es el *doppelgänger* de la otra...

“Retrato de una dama”



Maribel Castro: “Retrato de una dama” (2009)

La dama retratada se mira al espejo y se encuentra su reflejo imaginado: esta mujer también existe en una realidad paralela, posible, tal vez pasada ya, en la que aparece siempre coqueta, maquillada y enjoyada con elegancia y con gusto. Tal vez se trate de un matiz de percepción, tal vez esa versión mejorada no sea la versión real, la que es, sino, una vez más, la que se piensa que es mejor ser.

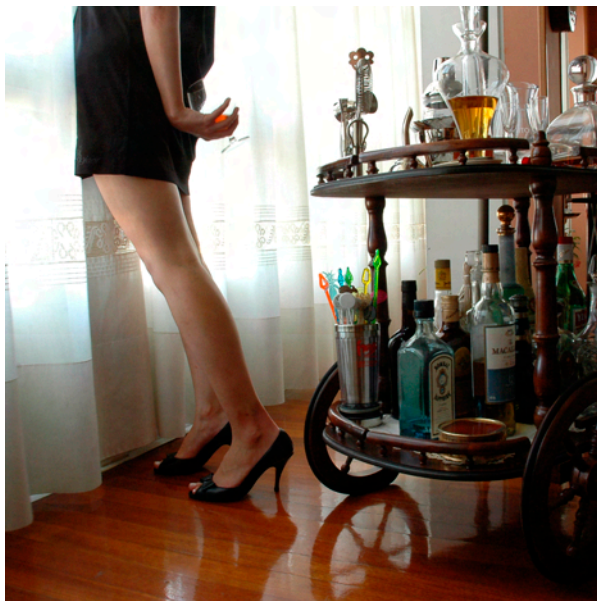
La acción ocurre en un mismo espacio físico, en una alcoba blanca, sencilla, pulcra. Pero las tres imágenes que configuran la pieza están articuladas en una discontinuidad esencial. Los diferentes tiempos y planos escenográficos nos hacen pensar en diferentes niveles de realidad, pero no podemos apuntar con seguridad cuál precede a cuál. En la imagen hay una relación especular entre dos caras de la misma moneda, entre el blanco y el negro, entre la pose de frente y una vista de espaldas. La primera imagen tiene un aire de “retrato” clásico y tradicional (pose relajada, mirada directa a la cámara, media sonrisa al fotógrafo, con el rostro en posición de tres cuartos, acaso mostrando su “lado bueno”).

La imagen central, que une la primera y la segunda en esa disposición especular, supone un encuentro entre la protagonista y su “doble” a través del espejo: un encuentro tranquilo, natural, un acto de “reconocimiento” cotidiano. El gesto es un gesto de coquetería; en ocasiones la coquetería puede funcionar como una especie de disciplina cotidiana (relacionada con el buen aspecto, el orden, la normalidad), como un estrategia superficial y rutinaria que contribuye a evitar que todo lo demás se venga abajo, haciendo, como

siempre, un poco “de tripas corazón”... En la última imagen, que cierra el conjunto, se repite la misma postura de la mujer en la primera imagen, ahora de espaldas, tal vez sola absorta en sus pensamientos.

Este retrato un tanto poliédrico acaso sea también un retrato de cómo nuestra realidad también es construida, a base de proyecciones y reflejos. La apariencia también es una verdad en sí misma. Tal vez la cuestión no sea si creemos o no creemos: reconocemos la ficción y la construcción como tales, pero pueden servir para poner en escena ciertos lados de las vidas de otros, y de paso, de la nuestra.

“San Ballantines”



Maribel Castro: “San Ballantines” (2010)

Este díptico fotográfico muestra dos momentos separados por un tiempo presumiblemente breve, en una secuencia lacónica y misteriosa. Debido al punto de vista idéntico de ambas imágenes, bajo, parcial y un tanto subjetivo, y a la cualidad de momento congelado de la fotografía, no es posible obtener la información acerca de qué es lo que le ha ocurrido a la protagonista en el intervalo de tiempo que media entre ambas imágenes. El encuadre de la cámara, muy cercano a su objeto, recorta considerablemente el campo de la escena: no nos permite conocer la identidad del personaje, ni ver el tamaño de la estancia, ni saber si la mujer está sola en ella o se encuentra acompañada de alguien más, y si es éste el caso, qué relación tiene con ella y qué papel tiene en el repentino desenlace.

La escena, acontecida en un espacio doméstico, tiene, a pesar del color y de la luz diurna, algo de suspense y de *film noir*. La protagonista misteriosa (cuyo rostro permanece inaccesible), con su “little black dress” y sus tacones altos, el mueble-bar y la copa de whiskey lánguidamente sostenida mientras mira por el ventanal, sugieren la imagen de una *femme fatale* con reminiscencias alguna película de Hitchcock o Fritz Lang, y de alguna modelo Helmut Newton...

El núcleo del relato ha sido bloqueado, situado fuera de escena. El intervalo temporal puede haber sido dilatado, acaso de horas, pero también podría haber tenido la brevedad de un sorbo de la copa, o de un parpadeo. Estamos invitados a completar aquello que falta con miedos a amenazas exteriores o ansiedades interiores, a cubrir ese espacio con múltiples interpretaciones posibles, probablemente infundadas por estereotipos de nuestra memoria cultural colectiva.

“Closet”



Maribel Castro: “Closet” (2010)

El armario o **“Closet”** es un espacio cotidiano, que se presta a múltiples usos y que sugiere diversas evocaciones, trascendiendo su utilidad material inmediata. Puede funcionar como una especie de metáfora de los compartimentos de la psique, la manera en que son ordenados, y las cosas que en ellos se guardan (o se esconden): ver lo que hay dentro de un armario es ver un interior, y en cierto modo, puede representar el interior de una persona.

Esta fotografía desarrolla una posible y extraña secuencia temporal en un mismo espacio físico (una habitación), y a la vez juega con diferentes espacios de representación: paralelamente al primer espacio, la

superficie del espejo del armario actúa como una especie de espacio ilusorio, de proyección, donde puede acontecer lo imposible...

La imagen aparece dividida en tres partes, tres viñetas definidas por las puertas del armario. En la primera y segunda, una joven aparece desdoblada en diferentes momentos o actividades, aparentemente simultáneos, en su conjunto inquietantes. Además de la protagonista, encontramos en el último tercio un segundo personaje del cual sólo podemos observar sus piernas, ya que está parcialmente escondido dentro del armario. Aparentemente dormido (o muerto), o tal vez esperando, al acecho, este hombre se camufla entre las ropas y prendas del interior mientras, sentada en una silla, la protagonista permanece absorta en sus pensamientos. Quizá se esté mentalizando para ordenar los armarios de una vez por todas; quizá está pensando en cómo deshacerse del cuerpo inerte del hombre; quizá está pensando en que desearía que todo hubiera sido un sueño...

En cualquier caso, se intuye un conflicto en este fotorrelato sincopado. Sin embargo, los colores vivos y alegres y la cálida luminosidad soleada de esta estancia amortiguan la carga siniestra de las posibilidades narrativas de la imagen.

Epílogo

Todos los psicodramas domésticos anteriores, de alguna manera, implican juegos de roles y de identidad. Realmente, podríamos decir que la identidad nunca viene dada, sino que tiene que ir afianzándose en relación a otros. Así, en esta recopilación de relatos me he valido de experiencias reales o posibles, unas más felices, otras fallidas, siempre aparentemente ajenas, aunque al final acaben por ser simulaciones del “yo mismo”. Pero el “yo” sólo puede comprenderse (o puede que esté sólo dispuesto a comprenderse) parcialmente: necesita al “otro” para que complete sus huecos. Y a pesar de todo, permanece esa distancia intraducible entre el “yo” y los “otros”.

Desde fuera, siempre exigimos la identificación con “los buenos”, con los que son “de los nuestros”. Intuimos con facilidad el conflicto latente en cada relato, y con igual facilidad juzgamos las acciones de los personajes, con los que experimentamos cierta com-pasión. Ellos expresan la ambigüedad de las relaciones humanas y de los entresijos de la intimidad. Sus preocupaciones son idénticas a las nuestras, y probablemente también nosotros tendríamos sus mismas dificultades, mecanismos y fallos a la hora de afrontarlas. O tal vez no. Por suerte, todas las historias nos son ajenas desde el principio, los protagonistas, los tarados, son siempre anónimos y siempre otros...

Con un humor lacónico, mi proyecto supone una especie de mapa de las relaciones domésticas. El ambiente general de este catálogo de experiencias responde a una estética fascinada por lo que carece de vida, por lo que a pesar de todo permanece aparentemente inalterable, y además es amable, discreto, de un aire tranquilo, indiferente, casi cálido. Los suplementos narrativos en ningún caso usurpan del protagonismo evidente de las imágenes, fotografías que se alían con la (nuestra) realidad, guardando “una relación demasiado discreta con las apariencias”...

Como espectadores, estamos invitados a compartir la experiencia de estos relatos, de estos encuentros indeseados (e inexplicables), convirtiéndonos así en cómplices de una intimidad extraña, paradójicamente desmentida al mostrar ese espacio íntimo a lo público; al igual que la imagen, el espacio íntimo de estas historias particulares también se fragmenta, y a través de sus fisuras comprobamos una vez más cómo la idea de realidad es variable.

Las intenciones descritas en este proyecto operan enfatizando un reconocimiento y a la vez un extrañamiento del espacio y de las acciones de los personajes que en las imágenes se muestran, un “sí pero no”, un desnivel, una oscilación entre dos mundos, y una inautenticidad generalizada a través de claves dispersas, decorados provisionales y objetos que funcionan como índices de otras historias. Los espacios ficticios, confundidos constantemente con los espacios reales en los que se construyen aportan una nueva tensión de virtualidad, introduciendo fisuras en un espacio de la representación que raya la sentimentalidad “kitsch”. Se hace así posible un juego de miradas no siempre inocente, donde se aprecia la impureza del espacio ficticio, y donde al final no late sino un inequívoco vacío emocional.

Al final, como artista del relato fotográfico me considero también siempre artista antes que fotógrafa; soy fotógrafa sólo en la medida en la que soy artista, artista que no sólo hace fotografías, sino que las utiliza. Soy fotógrafa en tanto que “escritora”, utilizando las imágenes “cuando fallan las palabras”.



Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ACKROYD, Peter: *Notes for a New Culture. An Essay on Modernism*, Barnes and Noble, Nueva York, 1976.

ADORNO, Theodor: *Teoría estética* (1969), Taurus, Madrid, 1977.

ALMANZI, Guido: *Estética de lo obscuro*, Akal, Madrid, 1977.

ÁLVAREZ, Lluís Xabel: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Anthropos, Barcelona, 1986.

ARGULLOL, Rafael: *Tres miradas sobre el arte*, Destino, Barcelona, 1988.

ARNHEIM, Rudolf: *El pensamiento visual*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.

ARNHEIM, Rudolf: *New Essays in the Psychology of Art*, University of California Press, Berkeley, 1986.

ASCHER, François: *Diario de un hipermoderno* (2007), Alianza Editorial, Madrid, 2009 (traducción de María Hernández Díaz).

AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Gedisa, Barcelona, 1998.

AUGÉ, Marc: *Los "no-lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992), Gedisa, Barcelona, 1995.

AUMONT, Jacques: *La estética hoy* (1998), Cátedra, Madrid, 2010.

AZARA, Pedro: *Imagen de lo invisible*, Anagrama, Barcelona, 1982.

AZARA, Pedro: *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Siruela, Madrid, 1995.

BADIOLA, Txomin: "Notas sobre intenciones y resultados", en el catálogo *Txomin Badiola. Obra 1988/89*, Soledad Lorenzo, Madrid, 1990.

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (1984), Paidós, Barcelona, 2002.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, (1980) Paidós Comunicación, Barcelona, 1997.

BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), Paidós Comunicación, Barcelona, 2002.

BARTHES, Roland: "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1982, pp. 29-47.

BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna* (1863), edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón, prólogo de Antonio Pizza, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2000.

BAUDRILLARD, Jean : *Cultura y simulacro* (1978), Kairós, Barcelona, 2008.

BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1989.

BAUDRILLARD, Jean: *El complot del arte*, Anagrama, Barcelona, 2000.

BAUDRILLARD, Jean: *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 1996.

BAUDRILLARD, Jean: *El intercambio imposible*, Cátedra, col. Teorema, Madrid, 2000.

BAUDRILLARD, Jean: *El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit*, Anagrama, col. Argumentos. Barcelona, 1991.

BAUDRILLARD, Jean: *Las estrategias fatales*, Anagrama, col. Argumentos, Barcelona 1991.

BAUDRILLARD, Jean: *Pantalla total*, Anagrama, Barcelona, 2000.

BAUMAN, Zygmunt (et al.): *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007.

BAUMAN, Zygmunt: *Vida de consumo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2007.

BELTING, Hans: *Antropología de la imagen* (2001), Madrid, Katz, 2007.

BELTING, Hans: *The end of the History of Art* (1983), University of Chicago Press, Chicago, 1987.

BENJAMIN, A./Osborne, P. (eds.): *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1991.

BENJAMIN, Walter: *El narrador* (1936), Taurus, Madrid, 1991.

BENJAMIN, Walter: *Experiencia y pobreza* (1933), Taurus, Madrid, 1982.

BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" (1935), en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.

BENJAMIN, Walter: *Origen del drama barroco alemán* (1925), Taurus, Madrid, 1991.

BENJAMIN, Walter: *Sobre la fotografía* (1931), Pre-Textos, Valencia, 2004.

BERGER, John: *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora, Madrid, 1997.

BERGER, John: *Modos de Ver* (1972), Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988.

BOLTER, Jay David/GRUSIN, Richard: *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Massachussets, 2000.

BOOTH, Wayne: *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986.

BOZAL, Valeriano: *El gusto*, Visor, Madrid, 1999.

BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II* (1996), Visor, col. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2002.

BOZAL, Valeriano: *Mímesis. Las imágenes y las cosas*, Visor, col. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1987.

BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.

BREA, José Luis: *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, CENDEAC, 2007.

BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, col. Metrópolis, Madrid 1991.

BRYSON, Norman: *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*, Alianza, Madrid, 1991.

CABOT, Mexten: *Más que palabras. Estética en los tiempos de la cultura audiovisual*, CENDEAC, Murcia, 2007.

CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1994.

CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1981.

CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), Siruela, Madrid, 1990.

CALVO SERRALLER, Francisco: *El arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, 2001.

CASTILLA DEL PINO, Carlos: *Teoría de los sentimientos*, Tusquets, Barcelona, 2000.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: *Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio*, Julio Ollero, Madrid, 1992.

CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, Madrid, 1995.

CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, CENDEAC, col. Ad Literam, Murcia, 2008.

CROW, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Ediciones Akal, Madrid, 2002.

DANTO, Arthur: *Después del fin del arte* (1997), Paidós, Barcelona, 1999.

De MAN, Paul: *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, 1990 (traducción de Enrique Lynch).

De SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de lingüística general* (1916), Buenos Aires, Losada, 1945.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo* (1967), Pre-Textos, Valencia, 2001.

DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1995), Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.

DELEUZE, Gilles: *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.

DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine*, Paidós, Barcelona, 1987.

DELEUZE, Gilles /GUATTARI, Félix: *Rizoma* (1976), Pre-Textos, Valencia, 1998

DERRIDA, Jacques: *Cómo no hablar: y otros textos*, Proyecto A, Barcelona, 1997.

DERRIDA, Jacques: *La diseminación* (1972), Fundamentos, Madrid, 1975.

DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la filosofía* (1972), Cátedra, Madrid, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante la imagen*, Ad Litteram, Murcia, 2010.

DORFLES, Gillo: *Del significado a las opciones*, Lumen, Barcelona, 1975.

DORFLES, Gillo (et al.): *El kitsch, antología del mal gusto*, Lumen, Barcelona, 1973.

DORFLES, Gillo: *Falsificaciones y fetiches: La adulteración en el arte y la sociedad*, Sequitur, Madrid, 2010.

D'ORS, Eugenio: *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993.

DURO, Paul (ed.): *The Rethoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

ECO, Humberto: *La estrategia de la ilusión* (1983), Lumen, Barcelona, 1999.

ECO, Humberto: *Los límites de la interpretación*, Destino, Barcelona, 1991.

ECO, Humberto: *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Seix Barral, Barcelona, 1965.

ECO, Humberto: *Tratado de semiótica general* (1975), Lumen, Barcelona, 1977.

ECO, Humberto: *Travels in Hyperreality* (1975), William Weaver, Nueva York, 1986.

ELKINS, James (ed): *Photography Theory*, Routledge, Nueva York, 2005.

FLUSSER, V.: *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990.

FONTCUBERTA, Joan: *Introducción a la estética fotográfica*, Blume, Barcelona, 1994.

FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (1996), Akal, Madrid, 2001.

FOSTER, Hal (ed): *La posmodernidad* (1985), Kairós, Barcelona, 1998.

FOSTER, Hal: *Prosthetic Goods*, MIT Press, Massachussets, 2004.

FOSTER, Hal (ed): *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

FOUCAULT, Michel: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (1973), Anagrama, Barcelona, 2004.

FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 2011.

FREUD, Sigmund: "Lo siniestro" (1919), en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.

FREUD, Sigmund: *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

GADAMER, Hans Georg: *La actualidad de lo bello* (1977), Paidós/ICE-UAB, Barcelona, 1991.

GLEDHILL, Christine: *Home is where the Heart is: Studies in melodrama and the women's film*, British Film Institute, London, 1987.

GODOY, M^a Jesús/ROSALES, Emilio: *Imagen artística, imagen de consumo. Claves estéticas para un estudio del discurso mediático*, Serbal, Barcelona, 2009.

GOLEMAN, Daniel: *Inteligencia emocional* (1995), Kairós, Barcelona, 1997.

GOMBRICH, E.H.: *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (1960), Debate, Madrid, 2002.

GOMBRICH, E.H.: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, Londres, 1963.

GONZÁLEZ MARTÍN, Carmen: *De la mentira*, Visor, 2000.

GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1968.

GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

GUASCH, Ana M^a (ed): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, col. Arte Contemporáneo, Madrid, 2000.

HEIDEGGER, Martin, "El origen de la Obra de Arte" (1936), en *Arte y Poesía*, FCE, México, 1985.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, León (ed.): *Estéticas del arte contemporáneo*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002.

JAMESON, Fredric: *El postmodernismo o la lógica cultural del posmodernismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

JAMESON, Fredric: *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Gedisa, Barcelona, 2004.

JAY, Martin: *La imaginación dialéctica*, Taurus, Madrid, 1984.

JENCKS, Charles: *What is Postmodernism?*, Academy Editions/St. Martin's Press, Londres, 1986.

JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Taurus, Madrid, 1989.

JIMÉNEZ, José: *Teoría del arte*, Tecnos-Alianza, Madrid, 2004.

JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos* (1964), Caralt, Barcelona, 2007.

KEMP, Wolfgang (ed.): *Theorie der Fotografie*, Vol. III, Verlag Schirmer/Mosel, Munich, 1983.

KLEIN, Naomi: *No logo: El poder de las marcas* (2000), Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.

KRAUSS, Rosalind: "La escultura como campo expandido" (1978), en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (1985), Alianza Editorial, Madrid, 1996.

KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, Madrid, 1991.

KUSPIT, Donald: *The Dialectic of Decadence. Between advance and decline in art*, Allworth Press, Nueva York, 2000.

LACAN, Jacques: "El estadio del espejo como formador del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" (1949), en *Escritos I* (1966), Siglo XXI, México D.F., 1972.

LANGFORD, Martha (ed): *Image and Imagination*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2005.

LÓPEZ ANAYA, J.: *El extravío de los límites: Claves para el Arte Contemporáneo*, Emecé, Buenos Aires, 2007.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (1979), Cátedra, Madrid 1987.

LYOTARD, Jean-François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal/ Arte y Estética, Madrid 2001.

MARINA, José Antonio, *Crónicas de la ultramodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2004.

MARINA, José Antonio: *El laberinto sentimental*, Anagrama, Barcelona, 2006.

MARTÍN PRADA, Juan: *La apropiación postmoderna*, Fundamentos, Madrid, 2001.

MARTÍNEZ, C.: *El índice. La huella de la manualidad y la mecanicidad en fotografía y pintura*, Formas Plásticas, Valencia, 2004.

MARTÍNEZ MORO, Juan: *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*, Trea, Gijón, 2011.

MARZAL FELICI, Javier: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Cátedra, col. Signo e imagen, Madrid, 2007.

McEVILLEY, Thomas: *Art and Discontent: Theory at the Millennium*, McPherson & Company, Nueva York, 1993.

McLUHAN, M.: *The medium is the message*, Bantam, Nueva York, 1967.

MONTAIGNE, Michel de: *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Prólogo de Antoine Compagnon, El Acantilado, Barcelona, 2008.

- MUNIER, Roger: *Contra la imagen*, Ensayo, Montevideo, Alfa, 1961.
- NEILL, Alex/ RIDLEY, Aaron: *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, Routledge, Londres, 2007.
- NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- NEWMAN, Charles: *The postmodern aura*, Northwestern University Press, Chicago, 1985.
- O'BRIAN, John (ed.): *The Collected Essays and Criticism, volume II, Arrogant Purpose, 1945-1949*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- OSBORNE, Peter: *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2010.
- OWENS, Craig: *Beyond recognition: representation, power and culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- OWENS, Craig: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", Revista "October", nº12 (primavera de 1980), pp. 67-86.
- PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1991.
- PARDO, José Luis: *Estética de lo peor*, Pasos Perdidos, Barcelona, 2011
- PERETTI, Cristina: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- POE, Edgar Allan. "Filosofía de la composición" (1846), *Ensayos y críticas*, traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- PUELLES ROMERO, Luis: *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Abada, Madrid, 2011.
- PUELLES ROMERO, Luis: *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad espectacularidad y extrañamiento*, Diputación Provincial de Pontevedra, col. Arte y Estética, Pontevedra, 2002.
- RAMÍREZ, J.A.: *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1992.
- RIBALTA, Jorge (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, colección FotoGGrafía, Barcelona, 2004.
- ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo* (1853), Julio Ollero, Madrid, 1992.
- ROSSET, Clément: *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Tusquets, Barcelona, 1993.

- ROUILLÉ, André: *La photographie*, Editions Gallimard, París, 2005
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, Akal, Madrid, 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: *La imagen precaria: Del dispositivo fotográfico* (1987), Cátedra, col. Signo e Imagen, Madrid, 1990.
- SONTAG, Susan: *Contra la interpretación* (1966), Alfaguara, Barcelona, 1996.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía* (1977), Alfaguara, Madrid, 2007.
- SOUGEZ, M.L.: *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1985.
- STEIN, Gertrude: *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Black Sparrow, Los Angeles, 1971.
- SUSPERREGUI, J.M.: *Fundamentos de la fotografía*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988.
- SZARKOWSKI, John: *Looking at Photographs*, MOMA, Nueva York, 1973.
- TARABUKIN, Nikolai: *El último cuadro. Del caballete a la máquina / por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- THIEBAUT, Carlos: “La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)”, en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II* (1996), Visor, col. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2002, pp. 377-393.
- TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988.
- TYSON, Louis: *Critical Theory Today*, Routledge, New Cork, 2006.
- VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo, hermenéutica y cultura postmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- V.V.A.A.: *En tempo real. A arte mentres ten lugar*, Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2001.
- V.V.A.A.: *Thomas Struth: Museum Photographs*, Verlag Schirmer/Mosel, Munich, 2005.
- WAGENSBERG, Jorge: *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, Tusquets, Barcelona, 2004.

WALLIS, Brian. (ed.): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, col. Arte Contemporáneo, Madrid, 2001.

WELLS, Liz (ed.): *The Photography Reader*, Routledge, Nueva York, 2003.

WOLFE, Tom: *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 1996.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Libros

ANSÓN, Antonio: *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Mestizo, Murcia, 2000.

ANSÓN, Antonio/SCIANNA, Ferdinando (eds.): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2009.

BADGER, Gerry/PARR, Martin: *The Photobook: A History*, Phaidon, Londres, 2004.

BAETENS, Jan: "La fotonovela: Historia y poética de un género menospreciado", en ANSÓN, Antonio, SCIANNA, Ferdinando (eds.): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2009, pp. 230-253.

BAQUÉ, Dominique: *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003.

BATCHEN, Geoffrey: *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, colección FotoGGrafía, Barcelona, 2004.

BAZIN, Andre: "Ontology of the photographic image" (1945) en *What's cinema?*, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 9-16.

BERGER, John / MOHR, John: *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1998.

BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1977), Crítica, Barcelona, 2006.

BETTELHEIM, Bruno: *The Uses of Enchantment* (1976), Alfred A. Knopf, Nueva York, 1977.

BORDIEU, Pierre: *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003.

BRESSON, Cartier: *The Decisive Moment*, Simon&Schuster, Nueva York, 1952.

BRIGHT, Susan: *Fotografía hoy*, Nerea, Madrid, 2005.

BROOKS, Peter: *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, Yale University Press, New Haven, 1976.

BROUGHER, Kerry/FERGUSON, Russell: *Open City: Street Photographs since 1950*, Oxford, Salford Quays, Bilbao, Washington, D.C., 2001.

BRUGIONI, Dino A.: *Photo Kakery. The History and Techniques of Photographic Deception and Manipulation*, Brassey, Dulles, 1999.

BRUNET, François: *Photography and Literature*, Reaktion Books-Exposures, University of Chicago Press, 2009.
BRYSON, Norman: "Victor Burgin y el inconsciente óptico", en el catálogo *Victor Burgin*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2001.

BURGIN, Victor: *Ensayos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004.

BURGIN, Victor: "Mirar fotografías" (1982), en PICAZO, Gloria/RIBALTA, Jorge (eds.): *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, pp. 25-35.

BURGIN, Victor: "Ver el sentido", en RIBALTA, Jorge (ed): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, pp. 163-185.

CALABRESE, Omar: *La era neobarroca* (1987), Cátedra, col. Signo e Imagen, Madrid, 1999.

CAMPANY, David (ed.): *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2007.

CATÁLOGO: *Andreas Gursky: Fotografien 1984-1998*, Wolfsburg, 1998.

CATÁLOGO: *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello* (exposición), comisarios: F. Javier Panera Cuevas, Paco Barragán, Omar-Pascual Castillo, Domus Artium 2002 (DA2), Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2007.

CATÁLOGO: *Cindy Sherman*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

CATÁLOGO: *Erwin Olaf. Photographs by Erwin Olaf*, Aperture Foundation, 2008.

CATÁLOGO: *Florence Paradeis*, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela, 2001.

CATÁLOGO: *Gregory Crewdson: Dream of life*, Ed. Universidad de Salamanca, 1999.

CATÁLOGO: *James Coleman: (Exposició, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 28 octubre 1999-9 gener 2000)*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1999.

CATÁLOGO: *Jeff Wall*, Chicago Museum of Contemporary Art/ Galerie Nationale de Jeu de Paume/ Helsinki Museum of Contemporary Art/ Whitechapel Art Gallery, 1996.

CATÁLOGO: *Jeff Wall*, Museum of Modern Art of New York/San Francisco Museum of Modern Art, Nueva York, 2007.

CATÁLOGO: *John Hilliard (1945-)*, Universidad de Salamanca, 1999.

CATÁLOGO: *John Hilliard: Works 1990-96*, Kunsthalle Krems, Ar/Ge Kunst, Bolzano, Kunstverein, Hanover, 1997.

CATÁLOGO: *Los géneros de la pintura. Una visión actual*, Centro Atlántico de Arte Moderno, 13 sept - 20 oct, 1994.

CATÁLOGO: *MELODRAMA* (exposición), comisaria: Doreet Levitte Harten, Artium, Vitoria-Gasteiz / MARCO, Vigo / Centro José Guerrero, Granada, 2002.

CATÁLOGO: *Mitra Tabrizian: Beyond the Limits*, Steidl, Londres, 2004.

CATÁLOGO: *Teresa Hubbard und Alexander Birchler*, Slow Place, Museum fur Gegenwartskunst Basel, Basel, 1997.

CATÁLOGO: *Wendy McMurdo*, Ed. Universidad de Salamanca, 1998.

CHEVRIER, Jean-François: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, ed. Llibres de Recerca, MACBA, Barcelona, 1997.

CHEVRIER, Jean-François: *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, colección FotoGGrafía, Barcelona, 2007.

CHEVRIER, Jean-François: "El cuadro y los modos de experiencia fotográfica", en PICAZO, G./RIBALTA, Jorge (eds.): *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, p. 201-212.

COISENAU-LEVINE, Penny: *Faking Death: Canadian art photography and the Canadian imagination*, McGill-Queen's University Press, Montreal, Québec, 2004.

COLEMAN, A.D.: "The directorial mode", en *Light Readings: A Photography Critic's Writings, 1968-1978*, Oxford and New York University Press, 1979.

COSTA, J.: *La fotografía: entre sumisión y subversión*, Trillas, México, 1991.

COTTON, Charlotte: *The Photography as Contemporary Art*, Thames and Hudson, col. World of Art, 2004.

COX, Julia/FORD, Colin (eds.): *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, Thames & Hudson, Londres, 2003.

CRIMP, Douglas: "La actividad fotográfica de la posmodernidad", en RIBALTA, Jorge: *Efecto Real: Debates posmodernos en fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, p.150-162.

DAMASIO, Antonio R.: *Y el cerebro creó al hombre: ¿cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?*, Destino, Barcelona, 2010.

De DUVE, Thierry: "Jeff Wall: pintura y fotografía", en PICAUDÉ, Valérie/ARBAÏZAR, Philippe (eds.): *La confusión de los géneros en fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, pp. 36-57.

De DUVE, Thierry / GROYS, Boris / PELENC, Arielle: *Jeff Wall*, Phaidon Press Limited, Londres, 2002.

Del RÍO, Víctor: *Fotografía Objeto. La superación de la estética del documento*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.

DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1994.

EDWARDS, Kathleen A.: *Acting Out: Invented Melodrama in Contemporary Photography*, University of Iowa Press, 2006.

FELIX, Znedek: *The Best of Helmut Newton: Selections from his Photographic Work*, Schirmer/Mosel, Munich, 2004.

FELIX, Z./SCHWANDER, M. (ed): *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*, Schirmer Art Books, Munich, 1995.

FERGUSON, Russell: "Open city: Possibilities of the Street", en BROUGHER, Kerry/FERGUSON, Russell: *Open City: Street Photographs since 1950*, Oxford, Salford Quays, Bilbao, Washington, D.C., 2001,

FLEIG, Alan: *Etant Donn  . L'Age de la lumière. Photographie et surrealismo: en France entre les deux guerres*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997.

FOGLE, Douglas: "The Last Picture Show", en V.V.A.A., *The Last Picture Show. Artistas que usan la fotografía. Tendencias conceptuales de 1960 a 1982*, Vigo, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, mayo-septiembre de 2004.

FOGLE, Douglas: *The Last Picture Show: Artists using photography, 1960-1982*, Walker Art Center, Minneapolis, 2003.

Fontcuberta, Joan: *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*, Mestizo, Murcia, 1998.

Fontcuberta, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Fontcuberta, Joan (ed): *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003.

FONTCUBERTA, Joan (ed): *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?*, Encuentros PHE, Ministerio de Cultura, ed. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, 2008.

FOSTER, Hal: *Design and Crime and Other Diatribes*, Verso, London and New York, 2002.

FRIED, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (1967), University of Chicago Press, 1987.

FRIED, Michael: *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*, A. Machado Libros, Madrid, 2000.

FRIED, Michael: *El realismo de Courbet* (1990), A. Machado Libros, Madrid, 2003.

FRIED, Michael: *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

FRIED, Michael: *Why Photography matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, 2008.

GOLDBERG, Vicki (ed), *Photography in Print*, Simon and Schuster, New York, 1981.

GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2005.

GRUNDBERG, Andy: "The crisis of the real: Photography and postmodernism", en WELLS, Liz (ed.): *The Photography Reader*, Routledge, Nueva York, 2003, pp. 164-179.

GUBERN, R.: "La fotografía, arte del bien y del mal", en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974.

HOY, Anne H.: *Fabrications: Staged, Altered and Appropriated Photographs*, Abbeville Press, New York, 1987.

JANUS, E./LAMBERT, M. (eds.): *Veronica's revenge: Contemporary perspectives on photography*, Zurich 1998.

KAISER, Philipp: "At the Limits of Photography. Cinematic Elements in the Work of Theresa Hubbard/Alexander Birchler", publicado por primera vez en el catálogo *Wild Walls*, Kerber Verlag, Bielefeld, 2001.

KÖHLER, M. (ed): *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*, Edition Stemmler, Zurich, 1995.

KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (1990), Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2002.

KRISTEVA, Julia: *Powers of horror. An essay on abjection*, Columbia University Press, Nueva York, 1982.

KRISTEVA, Julia: *Soleil Noir*, Gallimard, París, 1992.

KRAUSS; Rosalind: *The optical unconscious*, MIT Press, Massachussets, Londres, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles: *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas* (1987), Anagrama, Barcelona, 1995.

LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1983), Anagrama, Barcelona, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles/CHARLES, Sebastien.: *Los tiempos hipermodernos* (2004), Anagrama, col. Argumentos, Barcelona, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica: Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo* (2006), Anagrama, Barcelona, 2007.

LOTMAN, Yuri: *Estética y semiótica del cine* (1973), Gustavo Gili, col. Punto y Línea, Barcelona, 1979.

LOVECRAFT, H.P.: "Supernatural Horror in Literature" (1927), en *Supernatural Horror in Literature / With a new introduction by E.F. Bleiler*, Dover Publications, Nueva York, 1973.

MARTÍ MARÍ, Silvia: *El impacto de lo cotidiano: Realidad, sujeto e intimidad en el arte (fotográfico) de los noventa*, Tesis Doctoral dirigida por Juan Vicente Aliaga, Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

MARZAL FELICI, Javier: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Cátedra, col. Signo e imagen, Madrid, 2007.

McIVER LOPES, Dominic: "The Aesthetics of Photographic Transparency", en NEILL, Alex/ RIDLEY, Aaron: *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, Routledge, London, 2007, pp. 233-245.

MESSARIS, Paul: *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*, Westview Press, Boulder, Colorado, 1994.

MORTENSEN, William: *The Model: A Book on the Problems of Posing*, Camera Craft, San Francisco, 1948

NAEF, Heidi /VISCHER, Theodora (ed): *Jeff Wall. Photographs 1978-2004*, Schaulager, Basilea, 2005.

OWENS, Craig: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", Revista "October", nº12 (primavera de 1980), pp. 67-86.

PARDO, José Luis: *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

PEACH ROBINSON, Henry: "Propósito pictorial en fotografía", en FONTCUBERTA, Joan (ed): *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Ed. Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, pp. 53-63.

PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Pierce, Vols. 1-8* (editado por Charles Hartshorne y Paul Weiss), Belknap Press, Cambridge-Massachusetts, 1965.

PICAZO, Gloria/ RIBALTA, Jorge (ed.): *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, colección FotoGGrafía, Barcelona, 2003.

SAER, Juan José: *El concepto de ficción*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jorge (y otros): *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*, Glenat, Barcelona, 2001.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *¿Por qué la ficción?*, Lengua de Trapo, Madrid, 2002.

SCHWARZ, H.: *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, Cátedra-Universitat de Valencia, 1998.

SCRUTON, Roger: "Photography and Representation", en NEILL, Alex/ RIDLEY, Aaron: *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, Routledge, London, 2007, pp. 213-232.

SEKULA, Allan: "Desmantelar la posmodernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación", en RIBALTA, Jorge (ed): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2004, pp. 35-63.

SHERMAN, Cindy: *Retrospective*, Thames & Hudson, Singapur, 2003.

SICHEL, Berta (ed.): *Postverité*, Centro Párraga, Murcia, 2003.

SMITH, Eugene: "Fotoperiodismo" (1948), en FONTCUBERTA, Joan (ed): *Estética Fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003, pp. 209-212.

SOLOMON-GODEAU, Abigail: "Winning the game when the rules have been changed. Art photography and postmodernism" (1983), en WELLS, Liz (ed.): *The Photography Reader*, Routledge, Nueva York, 2003, pp. 152-163.

STOICHITA, V.I.: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Biblioteca de Ensayo 47 (Serie Mayor), Siruela, Madrid, 2006.

TAGG, John: "Prueba, verdad y orden. Los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado" (1984), en *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pp. 81-87.

TISSERON, Serge: *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente* (1996), Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

TODOROV, Tzvetan.: *La literatura en peligro*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.

VERDÚ, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama, Barcelona, 2003.

VERDÚ, Vicente: *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: La primera revolución cultural del siglo XXI*, Debate, col. Arena Abierta, Barcelona, 2005.

V.V.A.A.: *Alén dos límites: A fotografía contemporánea. Ciclo de conferencias*, CGAC, Santiago de Compostela, 22-24 de septiembre de 1999.

V.V.A.A.: *El poder de narrar (proyecto de Kevin Power)*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2000.

V.V.A.A.: *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*, Phaidon Press, Londres, 2006.

WALL, Jeff: *Fotografía e inteligencia líquida*, Gustavo Gili col. Mínima, Barcelona, 2007 (traducción de Carmen H. Bordas).

WALL, Jeff: *Landscapes and other pictures*, (concept of exhibition and catalog, Gijs van Tuyl and Jeff Wall, edited by Annelie Lütgens) Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern/ Ruit: Cantz, 1996.

WALL, Jeff: *Selected Essays and Interviews* (1994), The Museum of Modern Art, Nueva York, 2007.

WHITE, Minor: "Equivalencia: Tendencia perpetua" (1963), en FONTCUBERTA, Joan (ed) *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía, Barcelona, 2003 pp. 245-255.

ZIZEK, Slavoj: *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2005.

Artículos de revistas, conferencias y ponencias en congresos y seminarios

ALBARRÁN, Juan: "Mise en scène: fotografía y escenificación en los albores de la modernidad", en "Discursos fotográficos", Londrina, v. 6, nº 9, jul-dic 2010, pp. 193-209.

ANAUT, Alberto (dir.): "Fotografía Española: El estado de la cuestión", Encuentros PHE10, VIII Debates en torno a la fotografía, Ministerio de Cultura, Madrid (10, 11 y 12 de junio de 2010).

ANSÓN, Antonio: "Ficción literaria y fotografía. Historia, estrategias, modalidades", Conferencia pronunciada el 18 de octubre de 2010 en el Taller "Paradojas de la narración. Fotografía y Literatura", dirigido por Mariona Fernández dentro del festival de fotografía "Emergent", Lleida, 2010.

BADÍA, Montse: Entrevista a Jeff Wall: "Perfección de la imagen", revista "Lápiz" nº 157, 1999, pp. 27-33.

BERNAL GUERRERO, Antonio: "Reconceptualización de la identidad personal y educación para la autodeterminación posible", artículo publicado en la revista "Teoría de la educación", Ediciones de la Universidad de Salamanca, nº17, 2005, pp. 97-128.

- BONAMI, Francesco: "Sliding...s. Sam Taylor-Wood's invention of the dialogue", Revista Parkett nº 55, 1999.
- BOURDIEU, Pierre: "Disposición estética y competencia artística", Revista "Lápiz" nº 187-188, Madrid, 2002.
- BRONFEN, Elisabeth: "Sustaining the antagonism. Sam Taylor-Wood's revolutionary seconds", Revista Parkett nº 55, 1999.
- BUCHLOH, Benjamin H.D.: "Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art", Revista "Artforum", septiembre de 1982, pp. 38-46.
- CREWDSON, Gregory: "Aesthetics of Alienation", en "TATE ETC", Nº 1, Volumen 1, Verano de 2004, pp. 42-47.
- DAVILA, Thierry: "Resistencia de la repetición, surgimiento de la invención: El remake y la fábrica de la historia", en Revista EXIT nº 21 "Remakes", enero-febrero de 2006.
- De DIEGO, Estrella: "La escena del crimen. Repeticiones, copias, revisiones, reconstrucciones", en Revista EXIT nº 21 "Remakes", Madrid, 2006.
- Del RÍO, Víctor: "El caso Vancouver", en Revista "Lápiz" nº 230-231, Madrid, 2007, pp. 158-175.
- Del RÍO, Víctor: "La rentabilidad melancólica de la fotografía", en Revista "Lápiz" nº 186, Madrid, octubre 2002, pp. 44-55.
- DÍAZ SOTO, David: "Michael Fried y el problema formalista del tiempo en las artes plásticas", conferencia en el Primer Congreso Europeo de Estética "Europa y el concepto de estética: Sociedades en crisis", organizando por el Ministerio de Cultura en colaboración con la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 10,11 y 12 de noviembre de 2010.
- DUBOIS, Philippe: "De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía", en Revista EXIT nº3, Madrid, Agosto 2001/Octubre 2001, pp. 130-145.
- FERNÁNDEZ, Mariona (dir.): "Paradojas de la narración: Fotografía y Literatura", Taller de fotografía y literatura dirigido por Mariona Fernández, Festival EMERGENT-Lleida, 18, 19 y 20 de octubre de 2010, Lleida.
- FONTCUBERTA, Joan: "Verdad, ficción y falso documental", taller de fotografía, La Casa Encendida, Madrid, 26-30 de noviembre de 2007,
- FRANCO IRADI, Txema: "El relato visual", artículo publicado en la página web personal del autor en la Universidad del País Vasco,
http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/El_relato_visual.pdf (ref. octubre 2010)

KARANTONIS, Pamela: "Staged Photography and the Performance of Autofacture: Cross-Genre Impersonation in Cindy Sherman's Self-Portraits", en "The International Journal of the Arts in Society", vol. 3, nº 2, 2008, pp. 37-44.

KOZLOFF, Max: "Through the narrative portal", revista "Kunstforum" 24, nº 8, abril 1986.

KRAUSS, Rosalind: "Fotografía y simulacro", en "Revista de Occidente" nº 127, pp. 9-11 (publicado originalmente en "October" nº 31 (invierno de 1984)).

LANGFORD, Martha: "Por la madriguera del conejo...otra vez", en Revista EXIT nº 33 ("Érase una vez/Once upon a time"), 2009, pp. 16-24.

MARTÍ MARÍ, Silvia: "Tratamientos de la intimidad en la fotografía y el video de los noventa", seminario y ciclo de conferencias, Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia (15, 16, y 17 de enero de 2007).

MARTÍN, Alberto: Entrevista a Gregory Crewdson, publicada originalmente en el suplemento "Babelia", Diario "El País", 22/04/2006.

MOURE, Gloria (dir.): "De la Narratividad (como una de las Bellas Artes)", Curso de Apreciación del Arte Contemporáneo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, del 7 de abril al 26 de mayo de 2008.

OWENS, Craig: "El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo", en Revista "Atlántica" Nº1, Las Palmas de Gran Canaria, Mayo 1991, pp. 32-40.

PERL, Jed: "The Restless Medium", artículo publicado en "The New Republic", 1-10-2009, <http://www.tnr.com/article/books-and-arts/the-restless-medium> (ref. enero 2010).

POIVERT, Michel: "Pictorialismo: el rechazo del modernismo. Teatralidad fotográfica y antimodernidad", en Revista "Exit" nº 30, Madrid, 2008, pp. 64-70.

PRODGER, Philip: "Fluido, plástico, pictórico", en Revista "Exit" nº 30, Madrid, 2008, pp. 132-137.

RAAB, Jane. M: "Fotografía y literatura en inglés: Interacciones en su segundo siglo", Conferencia dentro de las Jornadas Encuentros PHE09: Las palabras y las fotos (dirigidas por Antonio Ansón y Ferdinando Scianna), en el Festival PhotoEspaña 2009.

V.V.A.A.: "Falso, copia (y original)", XV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid, Canal de Isabel II, Madrid, del 17 al 19 de abril de 2008.

V.V.A.A.: "Fotografía", "Revista de Occidente" nº 127, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, diciembre 1991.

V.V.A.A: "The Real Thing? Staging, Manipulation and Photographic Truth", ciclo de conferencias, Royal Photographic Society y University of Westminster, Londres, abril 2009.

VALLS BOFILL, Arola: "Mirando al interior: La influencia de Edward Hopper en la obra de Gregory Crewdson", 2009 <http://positivodirecto.org/txt/Mirando%20al%20interior.pdf> (ref. marzo 2010).

ZIZEK, Slavoj: "Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la vida misma", Conferencia pronunciada en el Museo del Traje de Madrid el día 14/06/2004, dentro de los "II Debates en torno a la Fotografía", en Encuentros PHE04.

Páginas web

<http://www.1000wordsmag.com/> (ref. junio 2011)

<http://500photographers.blogspot.com/> (ref. febrero 2010)

<http://www.americansuburbx.com/2009/02/theory-interview-with-jeff-wall-hole.html>(ref. enero 2010)

<http://www.analisisfotografia.uji.es/> (ref. octubre 2009)

<http://www.bitemagazine.net/> (ref. mayo 2010)

http://www.bjp-online.com/search/staged%20photography?&filters%5B:site_short_name%5D=bjp (ref. diciembre 2009)

<http://www.cameraposition.com/> (ref. mayo 2009)

<http://caosmosis.acracia.net> (ref. enero 2010)

<http://www.daylightmagazine.org> (ref. enero 2011)

<http://www.deepsleep.org.uk//index.php> (ref. febrero 2011)

<http://www.dienacht-magazine.com/news01.html> (ref. diciembre 2010)

<http://www.enfocarte.com> (ref. diciembre 2010)

<http://www.exitmedia.net/> (ref. mayo 2011)

<http://www.fundacion.telefonica.com/at/esputnik.html> (ref. diciembre 2007)

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/photography> (ref. junio 2011)

<http://www.hubbardbirchler.net/publications/essaysandinterviews.php> (ref. diciembre 2010)

http://www.ivorypress.com/cPhoto/cPhoto_2.html (ref. mayo 2009)

http://www.lafabrica.com/index.php?id_documento=136 (junio 2010)

<http://www.lensculture.com/audio.html> (ref. diciembre 2009)

<http://www.miekebal.org> (ref. junio 2008)

<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/68/audios-all> (ref. enero 2011)

<http://www.musac.es/index.php?secc=2&subsecc=0> (ref. julio 2010)

<http://www.observacionesfilosoficas.net/> (ref. diciembre 2009)

<http://www.ojodepez.org/cgi/php/index.php?seccion=home> (ref. julio 2009)

<http://ph-research.co.uk/> (ref. mayo 2011)

<http://www.phedigital.com> (mayo 2011)

<http://www.photographersgallery.com/> (ref. octubre 2010)

<http://photography-now.net/> (ref. octubre 2010)

<http://photohistory.jeffcurto.com/> (ref. marzo 2010)

http://salonkritik.net/index_artes.php (ref. mayo 2011)

<http://channel.tate.org.uk/channel> (ref. febrero 2011)

<http://channel.tate.org.uk/channel#media:/media/27567879001&context:/channel/search?searchQuery=jef+f+wall> (ref. enero 2010)

<http://channel.tate.org.uk/channel#media:/media/37761181001/26636897001&list:/media/37761181001&context:/channel/search?searchQuery=david+company> (ref. febrero 2010)

<http://www.tate.org.uk/modern> (ref. diciembre 2010)

<http://channel.tate.org.uk/podcasts> (ref. febrero 2011)

<http://www.ted.com/> (ref. junio 2011)

<http://www.ubu.com/> (ref. julio 2009)

<http://www.whitecube.com/artists> (ref. enero 2011)

<http://www.whokilledbambi.co.uk/> (ref. abril 20

Páginas web de artistas

<http://www.aes-group.org> (ref. noviembre 2007)

<http://www.alfonsobrezm.es/> (ref. septiembre 2008)

<http://www.annabelegar.com/> (ref. diciembre 2009)

<http://www.anne-hardy.co.uk/index.html> (ref. diciembre 2009)

<http://www.anthonygoicolea.com/> (ref. noviembre 2010)

<http://www.billhenson.net.au/> (ref. junio 2009)

<http://www.clarestrand.co.uk/> (ref. junio 2009)

<http://www.davidhilliard.com/> (ref. octubre 2009)

<http://www.eileencowin.com/> (ref. agosto 2009)

<http://www.ellenkooi.nl/Ellenkooi.htm> (ref. enero 2009)

<http://www.erwinolaf.com/> (ref. septiembre 2010)

http://www.eugeniorecuenca.com/images_015.html (ref. agosto 2008)

<http://www.felixfernandez.org/> (ref. mayo 2010)

<http://www.fontcuberta.com> (ref. septiembre 2009)

<http://www.franceskearney.com/> (ref. febrero 2010)

<http://hollyandres.com/splash.html> (ref. septiembre 2008)

<http://www.hubbardbirchler.net/> (ref. septiembre 2009)

<http://www.ixonesadaba.com/> (ref. mayo 2008)

<http://www.janietaeyre.com> (ref. mayo 2009)

<http://www.jeffbark.com> (ref. julio 2008)

<http://www.jesusmadrinan.com/> (ref. septiembre 2009)

<http://www.jhobin.com/> (ref. abril 2011)

<http://www.joshuahoffine.com/> (ref. septiembre 2008)

<http://juliafullerton-batten.com/> (ref. octubre 2008)

<http://www.katebernauer.net/index.htm> (ref. abril 2010)

<http://www.karenknorr.com/> (ref. noviembre 2010)

<http://www.kelliconnell.com/> (ref. marzo 2010)

<http://www.kristasteinke.com/> (ref. septiembre 2008)

<http://www.lachapellestudio.com/> (ref. octubre 2009)

<http://www.leskrims.com/> (ref. julio 2007)

<http://www.macadamstudio.com/> (ref. julio 2007)

<http://www.maiaroger.com/> (ref. septiembre 2008)

<http://www.marcoslopez.com> (ref. abril 2007)

<http://www.melaniepullen.com/> (ref. agosto 2009)

<http://www.mitratabrizian.com/> (ref. marzo 2007)

<http://www.naziftopcuoglu.com/> (ref. febrero 2008)

<http://www.paulseawright.info/> (ref. julio 2009)

<http://www.sarahpickering.co.uk/> (ref. julio 2010)

http://www.skarbakka.com/portfolios/struggle_statement.htm (ref. febrero 2010)

<http://www.tarynsimon.com/> (ref. septiembre 2009)

<http://thedeadphotos.com/> (ref. septiembre 2009)

<http://thomasstruth25.com/> (ref. marzo 2011)

<http://www.tomhunter.org/> (ref. enero 2009)

<http://www.utebehrend.de/> (ref. septiembre 2008)

<http://www.wangqingsong.com/html/index.htm> (ref. marzo 2009)

<http://www.wendymcmurdo.com/> (ref. abril 2007)

<http://www.yanagimiwa.net/> (ref. septiembre 2008)

<http://www.yeondoojung.com> (ref. enero 2009)

<http://www.yinka-shonibare.co.uk/yinka-shonibare-home.html> (ref. abril 2010)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE MARIBEL CASTRO

Libros y catálogos

Catálogo de la exposición “¿Existimos? Historias dalgunhas pantasmas urbanas”, Universidade de Vigo, Pontevedra, 2004.

Catálogo de la exposición “III Premio Auditorio de Galicia para Xoves Artistas”, Auditorio de Santiago, Santiago de Compostela, 2003.

Catálogo de la exposición “IV Premio Auditorio de Galicia para Xoves Artistas”, Auditorio de Santiago, Santiago de Compostela, 2005.

Catálogo de la exposición “V Premio Auditorio de Galicia para Xoves Artistas”, Auditorio de Santiago, Santiago de Compostela, 2007.

Catálogo CD-ROM de la exposición “VI Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas”, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2009.

Catálogo de la exposición del “X Certamen de Artes Plásticas Cidade de Lugo”, Excmo. Concello de Lugo, Lugo, 2003.

Catálogo de la exposición “XIII Premi d’arts visuals Ciutat de Burriana”, Diputació de Castelló, Castellón, 2008.

Catálogo de la exposición “Certamen de Artes Plásticas Deputación de Ourense”, Deputación de Ourense, Ourense, 2009.

Catálogo de la exposición “CIRCUITOS de Artes Plásticas y Fotografía 2006”, Comunidad de Madrid, Madrid, 2007.

Catálogo CD-ROM de la exposición “Marxes e Mapas”, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela (A Coruña), 2008.

Catálogo de la exposición “Estructuras del signo. Exposición de alumnos de doctorado 2006”, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.

Catálogo de la exposición “Estructuras del signo. Exposición de alumnos de doctorado 2007”, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007.

Catálogo de la exposición “Fisuras no cotián. 9 narradoras no relato da violencia”, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 2006.

Catálogo de la exposición “Miradas emerxentes”, Deputación de A Coruña, A Coruña, 2008.

Catálogo de la exposición del Certame Galego de Novos Creadores “Na Vangarda 2004”, Xunta de Galicia, 2004.

Catálogo de la exposición “Novos Valores. Obra seleccionada 2003” Deputación Provincial de Pontevedra, Pontevedra, 2003.

Catálogo del Festival de Fotografía “Outono Fotográfico”, Xunta de Galicia, 2009.

Catálogo de la exposición “Sin título, técnica mixta, dimensiones variables”, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

Catálogo de la exposición “Sobre o espazo infinito: A creación ao redor do mar”, Deputación de A Coruña, 2008.

Catálogo de la exposición “URBANITAS. Actitudes urbanas na arte galega actual”, MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo), 2006.

Revista “(Di)fusión” nº 7, Boletín mensual del Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Mayo de 2005.

Revista “(Di)fusión” nº 9, Boletín mensual del Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Octubre de 2005.

V.V.A.A.: *Caderno de Arte “Interea I”*, Deputación de A Coruña, A Coruña, 2008.

Textos de otros autores sobre la obra de Maribel Castro

MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Chus: Texto sobre la obra “Ofelia”, de Maribel Castro, Catálogo de la exposición “Sobre o espazo infinito: A creación ao redor do mar”, Deputación de A Coruña, 2008.

DEL CORRAL, Lorena: “Diálogos”, Catálogo de la exposición “CIRCUITOS de Artes Plásticas y Fotografía 2006”, Comunidad de Madrid, 2007, pp. 10-31.

LENS, Xosé Manuel: “Punto y seguido: La narración/ficción”, Catálogo de la Exposición “URBANITAS. Actitudes urbanas na arte galega actual”, MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo), 2006, pp. 71.73.

LENS, Xosé Manuel: Entrevista a Maribel Castro “Bumerang 12/30: Maribel Castro”, en culturagalega.org, http://www.culturagalega.org/colaboracion_bumerang.php?id=1&aid=381



Índice de ilustraciones

ADAMS, Mac: "The Toaster" (1976)	158
AES+F: Fotografía de la serie "Last Riot" (2005-2007)	369
ALBORTA, Freddy: "La muerte del Che" (1967)	428
ANDRES, Holly: "Inside the Forbidden Room" (2008), de la serie "Sparrow Lane"	279
ANDRES, Holly: "Outside the Forbidden Room" (2008), de la serie "Sparrow Lane"	280
ANDRES, Holly: "The Glowing Drawer", de la serie "Sparrow Lane" (2008)	301
ANDRES, Holly: "The Red Purse", de la serie "Sparrow Lane" (2008)	220
ANDRES, Holly: "The Secret Portal" (2008), de la serie "Sparrow Lane"	372
ANÓNIMO: Imagen de fotonovela	149
ANTIN, Eleanor: "The Tourists", de la serie "Helen's Odyssey" (2007)	409
BÄCKSTROM Miriam: "S014", de la serie "Set Constructions" (1995-2000)	275
BARK, Jeff: "But Things Always Turn Out Fine", de la serie "Flesh Rainbow" (2009)	366
BARK, Jeff: "Untitled", de la serie "Abandon" (2006)	405
BARK, Jeff: "Untitled", de la serie "Abandon" (2006)	267
BARK, Jeff: "Untitled (Dusk)", de la serie "Abandon" (2006)	215
BARK, Jeff: "Untitled", de la serie "Woodpecker" (2007)	403
BARK, Jeff: "Untitled", de la serie "Woodpecker" (2007)	407
BARNEY, Tina: "Jill and Polly in the Bathroom" (1987)	107
BARNEY, Tina: "Marina's Room" (1987)	394
BAYARD, Hippolyte: "Le Noyé" (1840)	133
BERNAUER, Kate: "In the Garden", de la serie "Long Way Home" (2006)	268
BERNAUER, Kate: "The Stairwell", de la serie "I'll Be Home for Dinner" (2006)	372

BUSTAMANTE, Jean-Marc: "S.I.M." (1997), de la serie "Something Is Missing"	194
CABALLERO, Antonio: "Un marido vulgar" (1966)	151
CAMERON, Julia Margaret: "I Wait" (1872)	89
CAMERON, Julia Margaret: "King Lear and his Three Daughters" (1872)	85
CARROLL, Lewis: "Alice Liddell – Beggar Girl" (1859)	89
CARROLL, Lewis: "Saint George and the Dragon" (1875)	90
CASTRO, Maribel: "Bodas de Plata" (detalles de la instalación) (2007)	511
CASTRO, Maribel: "Closet" (2010)	518
CASTRO, Maribel: "Descanso Dominical (después de Hopper)" (2005)	501
CASTRO, Maribel: "Lapsus" (2007)	510
CASTRO, Maribel: "Las Durmientes" (2009)	515
CASTRO, Maribel: "Limpieza sin huella" (2007)	508
CASTRO, Maribel: "Los amantes perfectos (después de Pigmalión) I" (2006)	506
CASTRO, Maribel: Detalles de la instalación "Ofelia" (2008)	513
CASTRO, Maribel: "Ofelia" (fotografía perteneciente a la instalación) (2008)	512
CASTRO, Maribel: "Noctámbulos" (2008)	514
CASTRO, Maribel: "Retrato de una dama" (2009)	516
CASTRO, Maribel: "S/T (...)" (2004)	498
CASTRO, Maribel: "S/T (Domingo)", de la serie "Las torturas voluntarias (Amor a quemarropa)" (2003)	496
CASTRO, Maribel: "San Ballantines" (2010)	517
CASTRO, Maribel: "Si estuviera en tu lugar" (2005)	503
CASTRO, Maribel: Fotografías de la obra "This is not..." (2003)	497

CASTRO, Maribel: "Un día de San Valentín en Estocolmo" (2006)	505
CASTRO, Maribel: "Una habitación con vistas" (2004)	499
CASTRO, Maribel: "Venus del espejo" (2005)	502
CHARDIN, Jean Baptiste Simeon: "Une dame qui prent du thé" (1735)	205
COLEMAN, James: Imagen de la instalación "Background" (1991-1994)	169
COLEMAN, James: "I N I T I A L S" (1993-1994) (detalle)	163
CONNELL, Kelli: "Kitchen Tension" (2002), de la serie "Double Life"	465
CONNELL, Kelli: "Maybe" (2006), de la serie "Double Life"	338
CONNELL, Kelli: "Pregnancy Test" (2003), de la serie "Double Life"	271
CONNELL, Kelli: "Sunday afternoon (2002), de la serie "Double life"	359
COURBET, Gustave: "L'Atelier du Paintre" (1855)	180
COWIN, Eileen: Fotografía de la serie "Family Docudrama" (1980-1983)	218
COWIN, Eileen: "Untitled (Frame and Rose)", de la serie "Family Docudrama" (1983)	392
CREWDSON, Gregory: "Untitled", de la serie "Beneath the Roses" (2003-2005)	299
CREWDSON, Gregory: "Untitled" (2005), de la serie "Dream House"	278
CREWDSON, Gregory: "Untitled" (2002), de la serie "Twilight"	277
CREWDSON, Gregory: "Untitled" (1999), de la serie "Twilight"	374
CREWDSON, Gregory: "Untitled (boy with hand in drain)" (2001-2002) de la serie "Twilight"	278
CREWDSON, Gregory: "Untitled (Ophelia)", de la serie "Dream House" (2002)	88
DAGUERRE, Louis: "Vista del Boulevard du Temple (con figuras humanas)" (1838-1839)	132
DiCORCIA, Philip-Lorca: "Igor" (1987)	333
DiCORCIA, Philip-Lorca: "Los Angeles" (1993)	334

DiCORCIA, Philip-Lorca: "Mario" (1978)	333
DOBAI, Sarah: "Emily and Yellow Corridor", de la serie "Studio/Location Photographs" (2008)	283
DOBAI, Sarah: "Short Story Piece 2" (2005)	316
DOISNEAU, Robert: "Le Baiser de L'Hotel de Ville, Paris" (1950)	135
ELGAR, Annabel: "Prey", de la serie "Black Flag" (2004)	314
ELGAR, Annabel: "Spacehopper" (2001-2003)	375
ELGAR, Annabel: "Twister", de la serie "Black Flag" (2004)	81
EYRE, Janieta: Fotografía de la serie "In the Scream of Things" (2007)	364
FERNÁNDEZ, Félix: "Cuatro esquinitas tiene mi cama" (2004)	281
FERNÁNDEZ, Félix y SENRA, Andrés: "Te quiero no por lo que eres, sino por lo que soy cuando estoy contigo" (2010)	423
Fontcuberta, Joan: Fotografía perteneciente al proyecto "La isla de los vascos" (2003)	448
Fontcuberta, Joan: Fotografías del proyecto "Sputnik" (1997)	450
Fotograma de la película "Magnificent Obsession" (1954), de Douglas Sirk	381
FRIEDLANDER, Lee: "Mount Rushmore, South Dakota" (1969)	60
FULLERTON-BATTEN, Julia: "Bike Accident" (2005), de la serie "Teenage Stories"	366
FULLERTON-BATTEN, Julia: "Red Dress in City", de la serie "Teenage Stories" (2005)	324
GASKELL, Anna: "Untitled #25", de la serie "Override" (1996)	364
GASKELL, Anna: "Untitled #26", de la serie "Override" (1996)	326
GOICOLEA, Anthony: "Ash Wednesday", de la serie "Detention" (2001)	355
GOICOLEA, Anthony: "Boysroom", de la serie "You and What Army" (1999-2001)	272
GOICOLEA, Anthony: Fotografías de la serie "Fairy Tales" (1996)	325
GOICOLEA, Anthony: "Pile", de la serie "Detention" (2001)	356

GOICOLEA, Anthony: "Premature", de la serie "You and What Army" (1999-2001)	261
GOICOLEA, Anthony: "The Last Supper" (1999)	421
GREUZE, Jean Baptiste: "Un écolier endormi sur son livre" (1755)	206
GURSKY, Andreas: ""Board of Trade II" (1999)	190
GURSKY, Andreas: "Swimming Pool, Ratingen" (1987)	191
GURSKY, Andreas: "Tokio Stock Exchange, Klitschko" (1990)	192
HARDY, Anne: "Cipher" (2007)	315
HARDY, Anne: "Untitled VI" (2005)	367
HENSON, Bill: "Untitled" (2000-2003)	408
HILLIARD, John: "Cracked" (2001)	104
HILLIARD, John: "For Your Eyes Only" (1995)	156
HILLIARD, David: "Game of Go" (2002)	269
HILLIARD, David: "Home, Office, Evening, Day" (2006)	270
HILLIARD, John: "Offence" (1997)	157
HOBBIN, Jonathan: "American Idol", de la serie "In the Playroom" (2010)	249
HOBBS, Sarah: "Untitled" (2000), de la serie "Smalls Problems on Living"	264
HOBBS, Sarah: "Untitled (Overcompensation), de la serie "Small Problems on Living" (2006)	252
HOBBS, Sarah: "Untitled (Perfectionist)" (2002)	369
HOFFINE, Joshua: "Basement" (2001), de la serie "After Dark, My Sweet"	279
HOFFINE, Joshua: "Bed" (2005), de la serie "After Dark, My Sweet"	301
HOFFINE, Joshua: "Cellar", de la serie "After Dark, My Sweet" (2008)	220
HOFFINE, Joshua: "Wolf" (2003), de la serie "After Dark, My Sweet"	451

HOKUSAI, Katsushika: "A Sudden Gust of Wind" (xilografía coloreada del siglo XIX)	352
HORSFIELD, Craigie: "E. Horsfield, Well Street, East London, March 1986" (1992)	188
HUBBARD, Theresa y BIRCHLER, Alexander: "Untitled", de la serie "Stripping" (1998)	298
HUBBARD, Theresa y BIRCHLER, Alexander: "Untitled", de la serie "Stripping" (1998)	298
HUBBARD, Theresa y BIRCHLER, Alexander: "Teacup", de la serie "Falling Down" (1996)	336
HUNTER, Tom: "Reservoir #1" (2000), de la serie "Life and Death in Hackney"	424
HUNTER, Tom: "The Way Home" (2000), de la serie "Life and Death in Hackney"	425
HUNTER, Tom: "Woman Reading a Possession Order" (1997)	445
Imagen de fotonovela de Corín Tellado	147
JUNG, Yeondoo: "Bewitched #2" (2001)	454
JUNG, Yeondoo: "Bewitched #13" (2003)	455
JUNG, Yeondoo: "I Want to Be a Singer" (2004), de la serie "Wonderland"	457
JUNG, Yeondoo: "Miss Sparkly Sprinkles the Magic" (2005), de la serie "Wonderland"	456
JUNG, Yeondoo: "Modern Wedding" (2004), de la serie "Wonderland"	457
Izima Kaoru: Fotografías de la obra "Igawa Haruka Wears Dolce & Gabbana" (2003), de la serie "Landscapes with a Corpse"	453
KAORU, Izima: "Hasegawa Kyoko wears Yves Saint Laurent Rive Gauche nº 412" (2003)	385
KAORU, Izima: "Itaya Yuka wears Comme des Garçons", 2002	305
KEARNEY, Frances: Fotografías de la serie "Five People Thinking the Same Thing" (1998)	214
KEARNEY, Frances: "Like Mother, Like Daughter, III" (2000)	338
KNORR, Karen: Fotografía de la serie "Belgravia" (1979-1981)	168
KOKKINIAS, Panos: "Gas Station", de la serie "Here We Are" (2003)	285
KOKKINIAS, Panos: "Leonidas" (2007)	285

KOOI, Ellen: "Borssele - Rode jurk" (2007)	413
KNORR, Karen: Fotografías de la serie "Belgravia" (1979-1980)	393
KRIMS, Les: "The Nostalgia Miracle Shirt" (1971)	103
LaCHAPELLE, David: "Alexander McQueen and Isabella Blow: Burning Down the House" (1996)	362
LaCHAPELLE, David: "Deluge" (1996)	361
LaCHAPELLE, David: "The Rape of Africa" (2009)	412
LaCHAPELLE, David: "Untitled" (2002)	452
LANGE, Dorothea: "Migrant Mother" (1936)	135
LEIBOVITZ, Anne: "Actress Keira Knightly as Dorothy, John Currin as the Tin Man, Jasper Johns as the Lion and Brice Marden as the Scarecrow follow The Yellow Brick Road in "The Wizard of Oz" fashion story" (2005)	340
LOCKHART, Sharon: "Audition Four, Kathleen and Max" (1994)	339
LÓPEZ, Marcos: "Asado en Mendiolaza, Córdoba, Argentina" (2001)	416
LÓPEZ, Marcos: "Autopsia. Buenos Aires" (2005)	428
LÓPEZ, Marcos: "Comida rápida, Buenos Aires, Argentina" (2007)	304
LÓPEZ, Marcos: "El cumpleaños de la directora" (2008)	396
LÓPEZ, Marcos: "Picada en la Terraza de la Fundación Proa" (2005)	378
LÓPEZ, Marcos: "Sirena en la terraza" (2009)	227
LUX FEININGER, T.: "Self Portrait as Charlie Chaplin" (1927)	101
MADRIÑÁN, Jesús: Fotografía de la serie "La Audiencia/The Audience" (2009)	217
MADRIÑÁN, Jesús: Fotografías de la serie "La Espera/The Waiting" (2009)	216
MADRIÑÁN, Jesús: Fotografía de la serie "Looking for Something" (2011)	216
MANET, Edouard: "Déjeuner sur l'herbe" (1863)	222
MANET, Edouard: "Olympia" (1863)	207

MANET, Edouard: "The Bar at the Folies Bergère" (1882)	232
McMURDO, Wendy: "The Glance" (1996)	358
MESA-PELLY, Deborah: "The Doll House" (1999)	323
MICHALS, Duane: "Christ eats dog food with an old Ukrainian lady in Brooklyn" (1982)	109
MICHALS, Duane: "Grandpa Goes to Heaven" (1989)	102
MICHALS, Duane: "This Photograph is my Proof" (1967-1974)	160
MOFFATT, Tracey: "The Wizard of Oz, 1956", de la serie "Scarred for Life" (1994)	167
MOFFATT, Tracey: "Untitled", de la serie "Laudanum" (1999)	388
MORIMURA, Yasumasa: "To My Little Sister: For Cindy Sherman" (1998)	420
MORTENSEN, William: "Flemish Maid" (1935)	96
NEWTON, Helmut: "Self Portrait with Wife June and Models" (1981)	229
NOUGÉ, Paul: "Cils Coupés", de la serie "Subversión des images" (1929)	100
OLAF, Erwin: "Backstage", de la serie "Paradise The Club" (2001)	227
OLAF, Erwin: "Cena en Emaús" (2008)	423
OLAF, Erwin: "Cindy C., 75", de la serie "Mature" (1998)	307
OLAF, Erwin: "Christie T., 68", de la serie "Mature" (1998)	307
OLAF, Erwin: "Chanel", de la serie "Fashion Victims" (2000)	245
OLAF, Erwin: "Cyrano", de la serie "De la Mar Theatre" (2010)	341
OLAF, Erwin: "Di 1997", de la serie "Royal Blood" (2000)	398
OLAF, Erwin: "Doña Mariana de Austria", de la serie "Laboral Escena" (2008)	410
OLAF, Erwin: "Dressing Room" (2001-2002), de la serie "Paradise The Club"	361
OLAF, Erwin: "Grace", de la serie "Grief" (2007)	397

OLAF, Erwin: "Hotel Kyoto, Room 211", de la serie "Hotel" (2010)	266
OLAF, Erwin: "Sissi 1898", de la serie "Royal Blood" (2000)	398
OLAF, Erwin: "The Hairdressers" de la serie "Hope" (2004/2005)	214
ORKIN, Ruth: "American Girl in Italy" (1951)	136
PARADEIS, Florence: "Bullets" (1998)	262
PARADEIS, Florence: "I'm Completely Exhausted" (1998)	264
PARADEIS, Florence: "Le Baiser" (1996)	226
PEACH ROBINSON, Henry: "Fading Away" (1858)	86
PEACH ROBINSON, Henry: "The Lady of Shalott" (1861)	87
PHILIPS, Tom: "Dead in Dubai, 8:28 pm, July 10th, 2009" (2009), de la serie "The Dead Photos"	286
PHILIPS, Tom: "Dead in the Minimalist Dream, 4.27 pm, May 18th, 2008" (2008)	276
PHILIPS, Tom: "Untitled" (2009), de la serie "The Dead Photos"	303
PICKERING, Sarah: "Insurance job", de la serie "Fire Scene" (2007)	334
PICKERING, Sarah: "Makeshift Cooking", de la serie "Fire Scene" (2007)	370
PIERSON, Pierre-Louis/ CASTIGLIONE, Condesa de: "A Sunday" (1861-1867)	91
PIERSON, Pierre-Louis/ CASTIGLIONE, Condesa de: "Scherzo di Follia" (1863-1866)	91
PLATERO, María: "Sin Título", de la serie "How to Have a Midlife Crisis" (2009)	281
PULLEN, Melanie: "Half Prada (Hanging Series)", (2003), de la serie "High Fashion Crime Scenes"	448
PULLEN, Mellanie: "Phones" (2005), de la serie "High Fashion Crime Scenes"	306
PULLEN, Mellanie: "Stairs" (2004), de la serie "High Fashion Crime"	372
PULLEN, Melanie: "Untitled (Metro Series)" (2005) , de la serie "High Fashion Crime Scenes"	447
QINGSONG, Wang: "China Mansion" (2003)	427

RAY, Man: "Rose Sélavy (Marcel Duchamp)" (1921)	98
RECUENCO, Eugenio: "La Bella Durmiente" (2005)	317
RECUENCO, Eugenio: " Sin Título" (2010)	402
RECUENCO, Eugenio: "Sin Título" (2010)	411
REJLANDER, Oscar Gustave: "The Artist Introduces O.G.R The Volunteer" (1871)	86
REJLANDER, Oscar Gustave: "The Infant Photography Giving the Painter an Additional Brush" (1856)	92
REJLANDER, Oscar Gustave: "Two Ways of Life" (1857)	83
REMBRANDT: "La lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp" (1632)	428
RHODE, Werner: "Self Portrait with Mask" (1928)	101
ROGER, Maïa: "Untitled" (2003)	329
RUFF, Thomas: "Portrait (A. Kachold)" (1987)	193
RUFF, Thomas: "Portrait (Arabic Man)" (1986)	193
SÁDABA, Ixone: "Citerón I" (2003)	266
SÁDABA, Ixone: "Citerón VII" (2003)	358
SAUDEK, Jan: "Walkman" (1984)	224
SEAWRIGHT, Paul: Fotografía de la serie "Sectarian Murder" (1988)	442
SEGURA-TORRELLA, Helena: "Fin del viaje", de la serie "A través del espejo" (2008)	329
SEGURA-TORRELLA, Helena: "Sopa de caracol" (2008)	414
SHERMAN, Cindy: "Untitled #224" (1990)	418
SHERMAN, Cindy: "Untitled Film Still #5" (1977)	162
SHERMAN, Cindy: "Untitled Film Still #11" (1978)	392
SHERMAN, Cindy: "Untitled Film Still #84" (1980)	219

SHONIBARE, Yinka: "Diary of a Victorian Dandy 3:00 hours" (1998)	108
SHONIBARE, Yinka: Fotografía perteneciente a la serie "Diary of a Victorian Dandy" (1998)	399
SIMON, Taryn: "Calvin Washington"" (2002), de la serie "The Innocents"	459
SIMON, Taryn: "Charles Irvin Fain"" (2002), de la serie "The Innocents"	457
SIMON, Taryn: "Troy Webb"" (2002), de la serie "The Innocents"	458
SKARBAKKA, Kerry: "Interstate" (2003), de la serie "The Struggle to Right Oneself"	441
SKARBAKKA, Kerry: "Untitled", de la serie "The Struggle To Right Oneself"	335
SKOGLUND, Sandy: "Babies at a Paradise Pond" (1995)	357
SMITH, Eugene: Fotografías de la serie "Spanish Village", publicada en la Revista "Life" (1952)	137
SMITH, Eugene: "Tomoko Uemura in Her Bath. Minamata, 1972" (1972)	129
SOUL, Marta: Fotografía de la serie "Idilios" (2010)	401
STARKEY, Hannah: "March" (2001)	213
STEINKE, Krista: "They Wondered Where the Path Would Lead Them" (2006-2008)	321
STEINKE, Krista: "What Big Eyes You Have, She Said" (2006-2008)	320
STRAND, Clare: Fotografías de la serie "Gone Ashtray" (2002-2003)	316
STRAND, Clare: Fotografías de la serie "Signs of a Struggle" (2003)	443
STRUTH, Thomas: "Las Meninas by Velasquez" (2005)	195
SULTAN, Larry: "My Mother Posing for Me" (1984)	337
SYLVESTER, Darren: "Don't Call it Love if They Don't Love You" (2006)	308
SYLVESTER, Darren: "Don't Substitute a Life to Satisfy Mine" (2007)	246
SYLVESTER, Darren: "Humans Envolv To Be Completely New" (2005)	309
SYLVESTER, Darren: "If All We Have is Each Other, That's OK" (2003-2004)	274

SYLVESTER, Darren: "Who You Are Or How I Met You, I Don't Know" (2007)	250
SYLVESTER, Darren: "Your First Love is Your Last Love" (2005)	273
TABRIZIAN, Mitra: "Dead Morning", de la serie "The Perfect Crime" (2003-2004)	302
TABRIZIAN, Mitra: Fotografía de la serie "Beyond the Limits" (2000-01)	463
TABRIZIAN, Mitra: Fotografía de la serie "Beyond the Limits" (2000-01)	464
TABRIZIAN, Mitra: Fotografías de la serie "Correct Distance" (1985-1986)	391
TABRIZIAN, Mitra: "Private Enemy", de la serie "The Perfect Crime" (2003-2004)	251
TABRIZIAN, Mitra: "Untitled", de la serie "Lost Time" (2002)	287
TABRIZIAN, Mitra: "Untitled", de la serie "Lost Time" (2002)	288
TABRIZIAN, Mitra: "Untitled #2", de la serie "All House Project" (2007)	429
TABRIZIAN, Mitra: "The Adjusters", de la serie "The Perfect Crime" (2003-2004)	289
TABRIZIAN, Mitra: "White Nights", de la serie "The Perfect Crime" (2003-2004)	290
TAYLOR-WOOD, Sam: "Five Revolutionary Seconds" (1997)	342
TAYLOR-WOOD, Sam: "Five Revolutionary Seconds X" (1997)	363
TAYLOR-WOOD, Sam: "Soliloquy I" (1998)	377
TAYLOR-WOOD, Sam: "Soliloquy III" (1998)	421
TOPOÇUEGLU, Nazif: "A Shocking Picture", de la serie "Recent Readers" (2003)	159
TOPOÇUEGLU, Nazif: "Chance Encounter", de la serie "Recent Readers" (2003)	400
TOPOÇUEGLU, Nazif: "Death in Venice", de la serie "Various" (2004-2005)	328
TOPOÇUEGLU, Nazif: "Proust Picture", de la serie "Early Readers" (2001-2002)	328
TOPOÇUEGLU, Nazif: "Throwing the Book", de la serie "Recent Readers" (2003)	221
TUKOWSKA-LESZCZYŃSKA, Janina y WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy: "The Monster of Dusseldorf" (1932)	98

VARGAS, Arelí: "Sin Título", de la serie "Axiomas inevitables" (2009)	460
WALL, Jeff: "A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)" (1993)	352
WALL, Jeff: "A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947" (1990)	169
WALL, Jeff: "Adrian Walker, Artist, Drawing From an Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver" (1992)	211
WALL, Jeff: "After <i>Invisible Man</i> by Ralph Ellison, the Preface" (1999-2001)	312
WALL, Jeff: "After <i>Spring Snow</i> , by Yukio Mishima, chapter 34" (2000-2005)	313
WALL, Jeff: "Bad Goods" (1984)	225
WALL, Jeff: "Diatrobe" (detalle) (1985)	170
WALL, Jeff: "Double Self Portrait" (1979)	86
WALL, Jeff: "Milk" (1984)	200
WALL, Jeff: "Mimic" (1982)	331
WALL, Jeff: "Odradek, Taboritská 8, Prague, 18 July 1984" (1984)	310
WALL, Jeff: "Outburst" (1989)	260
WALL, Jeff: "Picture for Women" (1979)	231
WALL, Jeff: "Stereo" (1982)	223
WALL, Jeff: "Tatoos and Shadows" (2000)	202
WALL, Jeff: "The Destroyed Room" (1978)	353
WALL, Jeff: "The Storyteller" (1986)	223
WALL, Jeff: "The Vampires' Picnic" (1991)	466
WALL, Jeff: "Untangling" (1994)	371
WITKIN, Joel-Peter: "Las Meninas, New Mexico" (1987)	107
WITKIN, Joel-Peter: "The Raft of G.W. Bush" (2006)	379

YANAGI, Miwa: "Gretel" (2004), de la serie "Fairy Tale"	322
YANAGI, Miwa: "Rapunzel" (2004), de la serie "Fairy Tale"	318

